

LE POÈTE OPTIMISTE DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE
D'EDMOND ROSTAND

BY

GÉRALDINE VOGEL

A thesis
Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

© April, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-41643-7

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION PAGE

**LE POÈTE OPTIMISTE DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE
D'EDMOND ROSTAND**

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree**

of

Master of Arts

Geraldine Vogel ©1999

Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to Dissertations Abstracts International to publish an abstract of this thesis/practicum.

The author reserves other publication rights, and neither this thesis/practicum nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	I
RÉSUMÉ	II
1. INTRODUCTION	1
2. CHAPITRE I	
Les poètes de la lumière	9
3. CHAPITRE II	
Les divins poètes	43
4. CHAPITRE III	
La leçon d'âme ou l'école du bien vivre	75
5. CONCLUSION	102
6. BIBLIOGRAPHIE	111

I

Sachant que l'humble apex d'un jardinet caustrol
Contient plus de secrets qu'un mortel n'en perçoit,
Il vit, seul comme un pâtre, et pauvre comme un prêtre,
Et d'un grand feutre noir coiffé comme Mistral.

C'est un homme incliné, modeste, et magistral
Qui plus qu'un monde au loin cherche à ses pieds un être,
Et qui, ne regardant que ce qu'on peut connaître,
Préfère un cané d'herbe à tout le ciel astral.

Pensif — car dans ses doigts il a tenu des ailes —
Poursuivent les honneurs moins que les sauterelles,
(des sommets rêvent-ils d'être des sommets?)

Il nous offre une vie égale aux fiers prêtres,
Et des livres qu'un jour il faudra que ceux-mêmes
Seignent de di'cournir, qui les ont écrits.

II

RÉSUMÉ

L'œuvre dramatique d'Edmond Rostand engendre un désaccord profond parmi la critique littéraire. Grâce à l'étude du thème du poète optimiste, il est possible d'établir l'unité de l'œuvre rostandienne. Les personnages poètes optimistes sont représentés respectivement par Joffroy Rudel de *La Princesse Lointaine*, Cyrano de *Cyrano de Bergerac* et le Coq de *Chantecler*. Leur rôle et leur importance sont mis en évidence par l'affrontement qui les oppose aux non-poètes, aux antipoètes pessimistes, représentés par *L'Aiglon* et Don Juan de *La Dernière Nuit de Don Juan*.

Le premier chapitre étudie le caractère du poète. Le dilemme entre le poète optimiste et le non-poète pessimiste se perpétue dans l'affrontement de la lumière et de l'obscurité qui symbolise l'optimisme et le pessimisme littéraire et social. La clarté doit triompher de la noirceur dans le cœur et l'âme même du poète pour qu'il puisse créer une œuvre de qualité et ainsi abolir les événements extérieurs qui détruisent le fruit de son travail.

Le second chapitre se consacre à l'identité. Le poète est un être divin qui ressemble au Messie. Son amour est source d'absolu et correspond à l'attachement profond pour le rêve poétique qui empêche la réalisation du projet amoureux en vue de cultiver la création. Contrairement au poète optimiste, l'amour de *L'Aiglon* et Don Juan est entièrement charnel et profane. Les

antipoètes n'ont pas de rêve poétique, d'idéal auquel s'accrocher et par conséquent, leurs relations ne peuvent être que superficielles.

Le chapitre trois détermine le rôle et l'idéologie du poète optimiste. La poésie chez Rostand est une chose qui émane du cœur et qui est utilisée pour transmettre des leçons d'âme. Il faut puiser au fond de son être pour extraire la poésie de son cœur et la propulser vers l'extérieur. Cette poésie est acquise par le biais de la souffrance qui permet au poète d'acquérir de la perspective. L'ultime poésie de la vie se loge dans la poursuite d'un idéal inaccessible pour lequel le poète se dévoue et travaille sans relâche.

INTRODUCTION

« Qu'un vain paperassier cherche, gratte, s'informe.
Même quand il a tort, le poète a raison. »
(*L'Aiglon, Dans la crypte des Capucins à Vienne*, 388)

L'étude de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand fait naître le désaccord chez les critiques. Pour certains, sa production littéraire est divisible après la rédaction de *Chantecler*, c'est-à-dire à partir de la toute dernière pièce. Ainsi, *La Dernière Nuit de Don Juan*, pièce laissée inachevée par la mort de Rostand qui devait encore y apporter quelques modifications, ne suivrait pas la même progression que les autres. Gaston Rageot cité par J. W. Griève explique que Rostand a chanté le romanesque dans toute son œuvre, que pour la conclure, il s'est servi du type du séducteur et du romanesque pour en dénoncer la vanité et le néant. (Griève, 91) Selon Rageot, la dernière pièce de Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*, aurait révoqué tout ce qu'avaient illustré les précédentes.

Or cette interprétation n'est pas tout à fait juste. Pour d'autres, comme Martin Jacob Premsela¹, la production littéraire d'Edmond Rostand est indivisible et les différentes œuvres sont, en fait, complémentaires. L'unité de l'œuvre rostandienne se manifeste par le biais du thème du poète. Effectivement, le poète semble revêtir une importance particulière dans l'œuvre de Rostand. L'auteur cherche à défendre la cause du poète, celle de son importance et de sa

¹ Premsela, par exemple, ne s'accorde pas avec la perspective de Rageot et une partie de l'analyse de Griève sur ce sujet. D'après lui, *La Dernière Nuit de Don Juan* est une continuation des idées poétiques de Rostand mais en ayant recours, cette fois, à l'antithèse.

grandeur. Il met en scène un personnage dont le rôle est souvent sous-estimé mais qui est habile à donner des leçons d'âme. (*Amoia*, 23) Car, ce sont les poètes dans l'œuvre de Rostand qui apprennent à vivre intensément, à exister pour ses rêves et ses idéaux. Devant l'Académie Française, l'année de son élection, Rostand lui-même affirme qu' « il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme », (*Suberville*, 13).

L'étude proposée analyserait l'importance du poète optimiste ainsi que son rôle dans trois pièces maîtresses : *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*. Tout en utilisant quelques aspects des autres pièces d'Edmond Rostand, il s'agirait d'approfondir cette notion que la critique littéraire n'a fait qu'effleurer. Ce qui fera l'objet du présent travail, ce sont les brillantes réussites du poète et non pas ses échecs.

L'opposition qui existe entre le poète actif et le personnage inactif est destinée à faire ressortir la puissance de l'optimiste face à la faiblesse du pessimiste. Jules Haraszti et Premsela décèlent chez Rostand une certaine préférence pour les « protagonistes poètes » dont Percinet, Pierrot I (le Rieur), Cyrano, Chantecler, Rudel et Ragueneau (*Premsula*, 40 et *Haraszti*, 91). Cette fois, J. W. Griève souligne à son tour au sujet de Rostand qu' « il avait une haute conception du rôle du poète et du théâtre dans la vie humaine » (22). Il s'agirait de montrer la supériorité des personnages poètes optimistes face aux protagonistes et antagonistes antipoètes qui sont pessimistes tout en abordant les idées principales de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand.

Dans un premier temps, il sera question de montrer comment le thème de la lumière dans l'œuvre rostandienne symbolise le métier de poète. La clarté poétique sera mise en opposition avec l'obscurité pour mieux en faire ressortir la suprématie. En deuxième lieu, cette étude propose de démontrer que la poésie chez les poètes rostandiens est une religion parce qu'elle représente l'assouvissement d'absolu. L'amour acquis par le biais de l'amour imaginaire représente l'atteinte de l'idéal. Après avoir étudié l'amour dans *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*, il s'agirait aussi de montrer la parenté étroite existant entre le Messie et les trois poètes : Rudel, Cyrano et Chantecler. Le troisième chapitre de cette étude s'attachera à la leçon d'existence transmise au public comme aux antagonistes par les personnages poètes. L'absolu poétique et religieux est une opération interne, inerrante aux poètes rostandiens. Pour tâcher de bien vivre leur existence, ils doivent extérioriser la poésie intérieure, leçon portée par leur âme. Une fois extériorisée, la poésie divine imprègne l'existence de lumière. Ainsi, le poète triomphe et devient un poète d'action et sa poésie devient constructive et optimiste. Son œuvre s'oppose au pessimisme exagéré des romantiques, tout en conservant l'émotion.

La distinction entre l'optimisme et le pessimisme chez Edmond Rostand fait déjà son apparition dans sa toute première pièce, *Les Deux Pierrots*. En guise d'introduction à l'œuvre qui va suivre et pour représenter le dilemme intérieur de l'homme, Rostand choisit savamment d'opposer deux faces d'un même personnage. (*Ripert*, 46) Le Pierrot qui rit affronte le Pierrot qui pleure

dans leur amour commun pour Colombine. La jeune femme, ayant le choix entre les deux garçons, se décide à épouser le Pierrot pleurnichard qu'elle juge plus sérieux. En apprenant sa défaite, le Pierrot qui rit verse une toute petite larme qui attendrit Colombine.

Cette larme furtive et bien vite essuyée
 Dont j'ai vu malgré toi ta paupière mouillée,
 Ah ! cette seule larme a plus de prix pour moi.
 (*Les Deux Pierrots* cité par *Apesteguy*, 64)²

« Vous savez donc pleurer » s'exclame-t-elle avant de changer d'avis et de l'épouser. Dorénavant le Pierrot optimiste et rieur l'emportera sur le Pierrot pleureur qui, par faiblesse de caractère, ne sait que verser des larmes (*Apesteguy*, 63-64). Contrairement à son rival, Pierrot le joyeux, dans sa gaieté même, cache une profonde souffrance semblable à celle de Cyrano. Colombine remarque aussitôt la richesse de caractère du Pierrot optimiste. (*Haraszti*, 55-56)

L'analyse des *Deux Pierrot* peut se faire plus profondément encore. La satire littéraire retrouvée dans la plupart des œuvres d'Edmond Rostand (sinon toutes) y prend forme pour la première fois. Le Pierrot malheureux incarne les mensonges poétiques de l'époque, avec des vers décadents publiés en Belgique où il traite l'âme humaine de « cloaque puant ». À l'opposé de son rival, le Pierrot joyeux représente le bon sens français. Pourtant, les vers que ce dernier compose, empreints de bonté et de joie de vivre ainsi que son roman, qui traite d'un amour simple entre jeunes gens amoureux, ne connaissent pas de succès. La gloire couronne le Pierrot qui représente mal l'humanité. (*Haraszti*, 55-56)

² Cette première pièce de Rostand est difficile d'accès, les éditions étant très limitées. Seuls Premela, Haraszti, Apesteguy et Ripert y font allusion.

Ce genre de personnage se retrouve dans une grande partie du théâtre rostandien. En effet, deux genres de personnalités se distinguent chez Rostand. Il s'agit du pessimiste passif qui n'agit que lorsque d'autres préparent le terrain, et de l'optimiste actif qui, muni de son courage, affronte vents et tourments. Toute l'œuvre comprend ces deux revers de médaille.

En effet, le pâle duc de Reichstadt de *L'Aiglon* et le Don Juan de *La Dernière Nuit de Don Juan* sont tous deux pessimistes. Griève insiste avec justesse sur la parenté profonde existant entre les deux protagonistes. Le duc croit pouvoir agir pour réaliser son rêve de gloire. Cependant, dans le désespoir de son hésitation perpétuelle, il comprend qu'il ne pourra dominer que les femmes. Il abandonne la quête de son rêve pour devenir « le héros Don Juan » en se tournant vers les femmes. (Griève, 66)

En premier lieu, l'Aiglon ne réalise pas son rêve de gloire parce qu'il n'en a ni la force, ni la volonté. Le duc de Reichstadt qui n'est « qu'un souvenir dans un fantôme » (Griève, 64), qui n'est que l'ombre du grand Napoléon, s'éteint, son rêve d'Idéal inachevé. Il ne détient ni le pouvoir, ni le courage qui feraient de lui un être actif.

De son côté, Don Juan se grise de chair facile parce qu'il a peur de l'amour véritable, pure et chaste. Il est déchu, ayant fuit l'Idéal qu'il a cherché de femme en femme sans jamais le trouver. Malheureusement, il n'en connaît que la superficie. Il a touché le désir de ses maîtresses mais jamais leur âme profonde. Cette Ombre Blanche et pure de l'Idéal, il ne la reconnaît pas lorsqu'elle lui montre son visage jusque là resté caché, parce qu'il n'a jamais

guère aimé. Aimer est chose difficile et demande de grands efforts, de gigantesques sacrifices. L'immortalité qu'il a recherchée dans des liaisons faciles n'est pas acquise. Quoique laissée inachevée, la dernière pièce de Rostand laisse encore transparaître, de par l'opposition entre le personnage principal et les optimistes, cet éternel rayon de lumière : la foi et l'espoir dont il taxe ses héros. (*Griève*, 99-100) À l'opposé de l'Aiglon et de Don Juan, se battant incessamment contre les infortunes de l'existence, trois poètes de l'œuvre rostandienne se dressent avec optimisme : Joffroy Rudel de *La Princesse Lointaine*, Cyrano de Bergerac et Chantecler.

La Princesse Lointaine, pièce en quatre actes en vers dont l'action se déroule au XII^e siècle, est symbolique. Elle raconte le voyage en mer qui porte le troubadour aquitain, Joffroy Rudel, vers sa bien-aimée lointaine, la princesse de Tripoli qu'il n'a jamais vue et dont il a entendu dire la beauté. Arrivé au quai, Rudel charge son ami, le fidèle Bertrand d'Allamanon, de l'annoncer au palais de Mélissinde, tenue captive par le chevalier aux armes vertes, engagé par son fiancé pour la surveiller. Elle s'éprend de Bertrand d'Allamanon et refuse de retrouver Rudel, tombé malade durant la traversée et mourant. Après de nombreuses hésitations, Mélissinde suit son cœur et rejoint Rudel afin qu'il meure paisiblement, sachant que son rêve fut réalisé. La pièce se clôt alors que Rudel meurt dans les bras de sa princesse.

Cyrano de Bergerac, comédie en cinq actes en vers, raconte l'histoire d'un être qu'un nez énorme enlaidit et qui chérit le tendre espoir de se faire aimer de sa cousine. Lors d'un entretien avec la jeune femme, il apprend l'amour

qu'elle porte au ravissant Christian de Neuville. Il promet à sa cousine de le protéger et propose aussitôt au jeune homme de rédiger pour lui ses lettres d'amour à Roxane, sans qu'elle en soupçonne la supercherie. Au fur et à mesure que la jolie précieuse reçoit des lettres, elle tombe amoureuse de l'âme de celui qui les a écrites. Peu à peu, la beauté physique de Christian de Neuville s'efface. Fût-il laid, elle l'aimerait malgré tout. Lorsque ce dernier apprend que l'âme seule compte pour Roxane, âme dont Cyrano a fait preuve dans ses lettres, il se sacrifie lors d'une bataille au siège d'Arras. Alors que le champ est libre et que Cyrano pourra enfin se révéler, il ne le fait point. Pendant quatorze années, il vient fidèlement rendre visite à la veuve sans jamais rien lui avouer. C'est à la mort de Cyrano que Roxane apprend le secret.

Chantecler, pièce en quatre actes en vers, relate l'histoire d'un coq dont le devoir est d'éveiller l'aurore. Cette œuvre symbolique illustre le destin difficile du poète. Elle met en scène tous les obstacles qui concourent à l'obscurcissement de la tâche du Coq. Tour à tour la Faisane qui réclame son affection exclusive, le Merle qui ridiculise son idéal, le Paon vaniteux qui fait la roue et bien d'autres affrontent le Coq dans ses croyances. La pièce se termine sur la brève désillusion de Chantecler qui se rend compte qu'il ne fait pas lever l'aurore. Cependant, il se console, sachant que son devoir n'en devient que plus humble. Bien qu'il ne fasse pas lever le Soleil, grâce à la puissance de son chant, il éveille les hommes aux beautés du Jour.

Les trois poètes optimistes, Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler, se gavent d'idéal, de rêve et d'action et c'est aussi pour cela qu'ils sont poètes.

L'action est forcément créatrice. Ils prennent l'initiative de vivre leur existence comme ils l'entendent, peu importe la dureté des revers. Ils affrontent la vie avec courage et grandeur d'âme. Les optimistes relèvent les défis que les pessimistes évitent de soulever. Cet optimisme prend la forme de la lumière dans *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*.

CHAPITRE I

LES POÈTES DE LA LUMIÈRE

« Je pense à la lumière et non pas à la gloire.
 Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire ;
 Et si de tous les chants, mon chant est le plus fier,
 C'est que je chante clair afin qu'il fasse clair ! »
 (*Chantecler*, II, iii, 110)

Edmond Rostand est avant tout poète de lumière. Son œuvre n'est que clarté éclairante et éblouissante. En ayant recours à l'usage de l'antithèse, dont il se sert souvent pour mettre en relief la grandeur et la beauté d'un être ou d'une chose (*Griève*, 130), le dramaturge oppose la clarté du Jour à la pénombre de la Nuit. D'un point de vue contradictoire, Diderot écrit dans son étude du Salon de 1767 que lorsqu'il est question de poésie, la clarté n'est bonne qu'à convaincre et qu'elle n'émeut guère. Selon lui, la clarté de quelque manière qu'on l'envisage élimine l'enthousiasme. Au contraire, il affirme que l'obscurité émeut et favorise l'exaltation. Par conséquent, la théorie diderotienne recommande aux poètes d'être ténébreux.

Étant de l'avis de Diderot, la critique a souvent reproché à Edmond Rostand sa clarté. (*Trahard*, 24) Trahard en a déduit que son œuvre était facile puisque l'auteur y dissimulait peu ses pensées dans des nuages de brumes interminables et qu'il arborait au grand jour les arpents de son cerveau. On lui reprocha la trop grande accessibilité de son œuvre, « l'accessibilité d'un passe-temps de five o'clock » (*Trahard*, 24-25). Cependant, si les écrits rostandiens

sont qualifiés de « faciles », c'est qu'ils ne sont pas rédigés pour l'élite mais qu'ils sont destinés au grand public. Rostand voit dans cette accessibilité même une source de rassemblement. Son œuvre vise l'unité plus que la divergence des hommes. C'est dans son poème *Où l'on retrouve Pif-Luisant* tiré de son premier recueil *Les Musardises*, qu'il l'explique le mieux :

« [...] Notre premier devoir est de chanter pour tous !
Foin d'un art compliqué pour petite chapelle !

« Quand l'importance du cheveu que vous sciez
En huit, mes bons seigneurs, n'est pas très bien saisie,
Pourquoi vous figurer que des initiés
Peuvent seuls s'ingérer d'aimer la Poésie ?

« Certes, il faut fuir les lourds et stupides moqueurs,
Mais craindre, quand on veut écarter le vulgaire,
D'y confondre certains qui n'en sont pas, les cœurs
Qui sentent grandement, s'ils ne comprennent guère.
(*Oeuvres complètes*, 41)

Dans ces quelques vers naît déjà la base de l'idéologie rostandienne : l'humanisme. Il rend claire sa poésie pour qu'elle soit accessible à chacun.

Dans son ouvrage *Le Mystère Poétique*, Trahard accuse Edmond Rostand d'être un faux poète parce qu'il ne respecte pas la loi par laquelle tout bon poète se doit de conserver le mystère poétique. Si Rostand conservait tout le mystère qui enchante tant la critique moderne, son œuvre n'aurait plus la même portée et en ressortirait diminuée. Là n'est pas son but d'aller récolter les perles de l'absurde. Là n'est guère son désir d'imiter les modernes. Rostand n'est ni Mallarmé ni Valéry. Il esquisse le mouvement contraire. Au lieu de cultiver l'inconnu, il s'acharne à démasquer les secrets de l'existence. Grâce à la compréhension qu'il a du monde qui l'entoure, le dramaturge, comme les poètes

de ses pièces, tend les mains vers ce qui est petit, modeste et simple. Comme son père, Eugène Rostand, le lui avait demandé, il se précipite vers ceux qui ne peuvent pas s'exprimer. Lorsqu'il rédigeait son œuvre, Rostand se rappelait-il les vers d'un père penché sur le berceau de son fils ?

Mon fils, mon bien-aimé, lorsque tu seras homme,
 Quand tu liras ces vers, où, tremblant, je te nomme,
 Souviens-toi que ta vie eut un rose matin,
 Une aube claire ; et pense à ceux dont le destin
 Est, depuis le berceau, pénible, triste, sombre,
 Qui n'ont pas eu d'aurore et n'ont connu que l'ombre.
 Souviens-toi que ce sont tes frères. Va vers eux... (Ripert, 13)³

Les vers d'Eugène Rostand abordent l'idée du raté, omniprésente dans l'œuvre de son fils, autant dans son théâtre que dans sa poésie. Edmond Rostand, comme ses personnages poètes, se fait un devoir de secourir l'homme à qui le destin a cessé de sourire. Rostand est un Cyrano venu au secours de multiples Christians au comble du désespoir. De par son esprit et son œuvre, il pourra aider les moins savants à saisir les mouvements de l'âme humaine. Le bon, le beau et le juste, voilà qui illumine, convainc et émeut !

Étant un « visionnaire par contraste » et grâce à l'opposition du clair et de l'obscur, Rostand chante la lumière par l'entremise de ses personnages. (Suberville, 94) Le témoignage de René Doumic confirme l'importance de la clarté dans l'œuvre de son ancien élève. Selon lui, la lutte des puissances de lumière contre les puissances de ténèbres, l'élan superbe et douloureux de tout

³ Les vers cités ont été composés par Eugène Rostand à l'occasion de la naissance de son fils Edmond et sont tirés de son dernier recueil, *Sentiers Unis*, publié en 1876.

ce qui va vers le jour, la montée ou le calvaire de tout ce qui tend vers le ciel, c'est l'inspiration qu'on retrouve dans toute l'œuvre de Rostand, c'est l'âme même de cette œuvre. (*Doumic*, 1927, 224) L'idée de la lumière atteint son apogée dans *Chantecler*, pièce en quatre actes créée à la Porte Saint-Martin en février 1910, dans laquelle un coq de basse-cour est persuadé qu'il fait lever l'aube. Le personnage principal et son acolyte, le fidèle chien Patou, y défendent le Jour contre les nocturnes et les représentants de la fausse clarté.

En parlant du germe de *Chantecler* dans l'esprit de Rostand, Rosemonde Gérard déclare : « Chantecler n'avait pas eu de naissance dans son âme, Chantecler était son âme elle-même ! » (126) Mais l'âme de Rostand est celle d'un poète, d'un homme qui crée et éprouve de la difficulté à enfanter son œuvre. « Cet éveilleur d'aurore remplit le rôle, la mission que le poète lui-même s'était assignée. Il est son double. » explique Joseph Bédier, successeur de Rostand à l'Académie Française (*Bédier*, 43). C'est pour cela que la pièce est purement symbolique. Si *Chantecler* est « sa confession de poète. » (*Margerie*, 187), pourquoi les autres pièces n'en seraient-elles pas aussi ? Joffroy Rudel et Cyrano eux aussi, sont des poètes aux prises avec des problèmes de création. Bédier poursuit en expliquant qu'il existe une parenté profonde entre les protagonistes et leur auteur. Il écrit : « [...] notre effort pour identifier le poète à Joffroy Rudel, à Cyrano, à l'Aiglon, devient désormais plus digne d'attention, puisque l'identité du poète et de Chantecler est chose manifeste, évidente. » (*Bédier*, 44)

Avant même d'aborder les difficultés de production auxquels sont confrontés les poètes, la citation suivante permettra de définir les premières notions de luminosité que chante le grand Coq :

Ce cri, qui vers l'azur monte, en me traversant,
 C'est tellement le cri de tout ce qui se sent
 Comme mis en disgrâce au fond d'un vague abîme
 Et puni le soleil sans savoir pour quel crime ;
 Le cri de froid, le cri de peur, le cri d'ennui
 De tout ce qui désarme ou désœuvre la Nuit ;
 De la rose tremblant, dans le noir, toute seule ;
 Du foin qui veut sécher pour aller dans la meule ;
 Des outils oubliés dehors par des faucheurs
 Et qui vont se rouiller dans l'herbe ; des blancheurs
 Qui sont lasses de ne pas être éblouissantes ;
 C'est tellement le cri des Bêtes innocentes
 Qui n'ont pas à cacher les choses qu'elles font,
 Et du ruisseau qui veut être vu jusqu'au fond ;
 Et même --car ton œuvre, ô Nuit te désavoue--
 De la flaque qui veut miroiter, de la boue
 Qui veut redevenir de la terre en séchant ;
 C'est tellement le cri magnifique du champ
 Qui veut sentir pousser son orge et ses épeautres ;
 De l'arbre ayant des fleurs qui veut en avoir d'autres ;
 Du raisin vert qui veut avoir un côté brun ;
 Du pont tremblant qui veut sentir passer quelqu'un
 Et remuer encore doucement sur ses planches
 Les ombres des oiseaux dans les ombres des branches ;
 De tout ce qui voudrait chanter, quitter le deuil,
 Revivre, resservir, être une berge, un seuil,
 Un banc tiède, une pierre heureuse d'être chaude
 Pour la main qui s'appuie ou la fourmi qui rôde ;
 Enfin, c'est tellement le cri vers la clarté
 De toute la Beauté, de toute la Santé,
 Et de tout ce qui veut, au soleil, dans la joie,
 Faire son œuvre en la voyant, pour qu'on la voie ; ...
 (*Chantecler*, II, iii, 108-109)

Chantecler devient poète de lumière. La clarté met en relief tout ce qui est cher aux poètes rostandiens. Elle est source d'inspiration lorsqu'elle pose sa chaleur délicate sur les objets refroidis par la nuit. Elle peint le paysage

d'ombres, offrant au poète observateur ses contours et ses couleurs. Elle fait sécher le foin, fait chanter les oiseaux et mûrir les fruits et les récoltes. En un mot elle est source de vie pour toute la Nature s'éveillant aux yeux du poète qui ne pourrait pas créer sans l'appui du Jour levé. Le Jour signifie l'heure du travail pour le poète comme pour les paysans. La lumière correspond au lever des beautés de la Nature autant qu'une naissance. Le Coq, dans son œuvre d'« éveilleur d'aurore », semble sympathiser avec tout ce qui vit. (*Suberville*, 86)

Du reste, la fonction du jour est plus profonde encore. Le soleil dévoile quiconque veut le voir la réalité des choses. Sa lumière révèle la sincérité et l'honnêteté des objets et bien plus encore, celle des hommes. Les rayons du soleil éclairent ceux qui n'ont rien à cacher, qui veulent se donner tout entiers à la face du monde, sans honte et sans gêne. Rien ne peut être dissimulé en plein jour. Nous nous voyons tels que nous sommes réellement et tels que les autres sont. La flaque devient un miroir pour les arbres et les cieux qui s'y mirent. Comme le ruisseau qui expose ses profondeurs, le poète, aux grands yeux du public, déploie la profonde Beauté de son âme. La clarté rostandienne a une double fonction. La première, qui vient d'être développée, est une fonction purement superficielle. La lumière révèle les beautés de la Nature aux yeux du poète. La seconde fonction est plus profonde encore. La clarté du Jour symbolise la clarté intérieure située dans le cœur et l'âme du poète. Il faut que les flots d'optimisme jaillissent dans le for intérieur du poète pour qu'il puisse le divulguer. Le premier devoir du poète est d'abolir la Nuit en lui pour mieux

l'enrayer chez les autres. Ce symbolisme se trouve dans la satire sociale de *Chantecler*. (Goldman, 1)

Tout d'abord, la lumière du jour incite à la sincérité. Les poètes rostandiens dont Rudel, Cyrano et Chantecler condamnent tous l'hypocrisie lorsqu'il s'agit de la création littéraire parce qu'ils sont simples, sincères, directes et limpides. Lorsqu'il parle de la luminosité du soleil, Chantecler explique : « Ton or est le seul qui soit de bon conseil ! –Je t'adore ! » (*Chantecler*, I, ii, 26). Cette fois, la Nuit est celle qui obscurcit la pureté de la conception littéraire. Cet assombrissement pourrait aussi être qualifié de faux Jour ou de « soleil de carton » (*Gérard*, 174), puisqu'il donne lieu à une production mais à une production artistique biaisée.

La Nuit n'est pas seulement celle de l'avilissement artistique. Cette Nuit où l'homme ne prend pas « la peine d'être un héros » (*Chantecler*, II, i, 85), obscurcit tout ce qui touche à la conception artistique en général. Tout d'abord, elle incarne la mode et la vanité qui sont les ennemis absolus du rêve et de la création littéraire pure. Dans *Chantecler*, le Merle et le Paon viendront gâcher la lumière si pure du chant sincère du grand coq. Le Merle essayant vainement d'imiter le Moineau de Paris qui veut toujours être au dernier cri parisien avec ses mots argotiques, et le beau Paon qui pavane la beauté de son plumage devant la foule, ne sont guère que des tonneaux vides qui font beaucoup de bruit. Ils ne sont plus que des lumières devenues fades et artificielles. Le Paon séduit avec ses plumes, « son dandysme a troublé d'humbles cœurs plébéiens » (I, iv, 46) et le Merle avec son argot.

Ces deux personnages sont des couteaux à doubles tranchants. Lorsque le chien Patou si fidèle au chant du coq demande au Merle ce qu'il pense de Chantecler, ce dernier lui répond : « Je le blague en détail, mais je l'admire en bloc [...] J'ai deux soucoupes. » (42) A-t-on jamais vu pareille réponse ? Cet oiseau ne donne jamais son avis. Ses propos sont toujours tournés pour qu'il paraisse beau, bon et gentil. Comme un politicien dont le discours change pour attirer les votes en période d'élection, le vrai sens des paroles du Merle à la mode est difficile à saisir. Cet animal, qui fait partie des complots mais qui ne les organise jamais, ressemble étrangement à L'Aiglon dans son inaction. Chantecler le dénonce ainsi :

[...] Toi, tu connus, par quelque *matin blême*,
 Un Moineau de Paris : tu nous l'as dit toi-même.
 C'est ce qui t'a perdu. Depuis, la peur te tient
 De n'être pas toujours « très moineau-parisien » ! [...]
 [...] Tu veux imiter le Moineau ? Mais sa blague
 N'est pas une prudence, un art de rester vague,
 Un élégant moyen de n'avoir pas d'avis :
 Il a toujours des yeux furieux ou ravis.
 (III, vi, 191-194)

Le Paon est de la même trempe. Son aspect superficiel qui est celui de Don Juan plus que celui de Christian, ne lui attirera qu'une fausse gloriole. Chantecler l'accuse à son tour d'être un faux artiste et le destin qu'il lui prédit ressemble à celui du séducteur Don Juan :

Faux brave que la Mode a pris pour colonel,
 Vous marchez dans la peur dont votre gorge est bleue
 De paraître en retard aux yeux de votre Queue ;
 Mais, poussé tout le temps par tous ces yeux qu'elle a,
 Vous tomberez, et vous irez finir dans la
 Fausse immortalité que donne, faux artiste,
 Le...dirai-je empailleur ? Non...taxidermiste !

(III, vi, 191)

Ni l'un ni l'autre n'attire avec son cœur. Le chant du Paon et du Merle est un gloussement extérieur qui séduit par son brillant mais qui manque de profondeur. Les grands mots qu'ils emploient sonnent faux à côté de l'extrême simplicité du coq. Ils sont blasés, vides de spiritualité et d'intelligence. (*Goldman*, 1) Le Merle rempli de mauvaises intentions ne voit que de mauvaises intentions autour de lui. À l'égal du rossignol de l'acte IV, Chantecler chante avec son cœur et son âme. De ce fait, Rostand défend la loi la plus simple de la poésie : elle n'émane pas de l'extérieur, de la seule forme des objets et du poème, mais plutôt de l'intérieur pour transparaître à l'extérieur. Comme le résume justement André Chénier : « L'art fait des vers mais le coeur seul est poète ».

Le troisième acte du *Jour de la Pintade*, est un jour de faux brillant où se pavanent les nombreux coqs exotiques invités au salon de la mondaine précieuse. Leur « beauté » est voyante et même fausse, puisque certains d'entre eux n'ont plus les caractéristiques du coq. Ce sont tous des vaniteux qui, comme le Merle et le Paon, cherchent à éteindre la lumière naturelle du Soleil louée par Chantecler. Contrairement au faux paraître des animaux bariolés, la simplicité et la clarté pure du beau coq rostandien suffit à éblouir le lecteur. (*Griève*, 80)

En ce sens, la satire sociale du troisième acte est plus profonde. Outre la Pintade qui est l'exemple parfait de l'esclave de la mode et du parasite de la société, les coqs dénaturés qu'elle reçoit offrent la plus grande part de l'obscurcissement littéraire. À force de se dénaturer, le coq en vient à ne plus

chanter. Or, cet animal de basse-cour voue sa vie au chant, il est fait pour s'égosiller. Le paraître dont il s'affuble enrayer l'être. Sa fonction première s'est effacée et il n'est plus digne de gloire. Un coq qui n'a jamais chanté est comme un poète qui n'a jamais poétisé. Si l'un se nomme poète il doit être poète. Chantecler explique que celui qui ne chante pas n'est pas digne du nom de chanteur :

Je pense que tout ça c'est des coqs fabriqués
 Par des négociants aux cerveaux compliqués
 Qui, pour élucubrer un poulet ridicule,
 A l'un prennent une aile, à l'autre un caroncule ;
 Je pense qu'en ces coqs rien ne reste du Coq ;
 Que tout ça c'est des coqs faits de bric et de broc
 Qui montent mieux la garde au seuil d'un catalogue
 Qu'au seuil d'une humble cour, à côté d'un vieux dogue ;
 Que tout ça, c'est des coqs frisottés, hérissés,
 Convulsés, que n'a pas apaisés et lissés
 La maternelle main de la calme Nature,
 Et que tout ça n'est rien que de l'Aviculture !
 Et que ces papegais aux plumages discords,
 Sans style, sans beauté, sans ligne, et dont les corps
 N'ont pas même de l'œuf gardé la douce ellipse,
 Semblent sortir d'un poulailler d'Apocalypse ! [...]
 (*Chantecler*, III, iv, 169)

Tout ce qui n'est pas naturel est un mensonge. Cette société qui détruit le Beau, le Bon et le Juste au profit d'une mode de plus en plus aberrante n'est pas digne de produire des poètes franchement lumineux. Elle ne forme que des faux-semblants de poètes nacrés dont les coquilles sont vides. (*Haraszti*, 179)
 N'est véridique que Chantecler, plantant ses griffes dans le sol fertile pour chanter. N'est véritable que ce qui découle de la Nature. La dénaturation des coqs et le modernisme du Merle et du Paon, qui étouffent la clarté du grand Coq

représentent le modernisme de la création littéraire qui étouffe la luminosité de Rostand. C'est à juste titre que Rosemonde Gérard écrit sur *Chantecler* :

[C]ette pièce était, non seulement un chef-d'œuvre mais un chef-d'œuvre violent qui, célébrant la vraie beauté, la vraie lumière, le vrai soleil, fustigeait courageusement le snobisme lâche, la fausse intelligence et les soleils de cartons. (Gérard, 174)

À la simplicité du Coq Chantecler s'oppose encore l'érudition du Pivert. Cet oiseau est le reflet du professeur, de l'universitaire qui a bien appris sa leçon et la répète en ne variant jamais le ton ni le discours comme s'il s'agissait d'une vérité inébranlable. (Goldman, 2) Il représente aussi l'académicien en habit vert. Tout comme le Pivert, les crapauds, par leur vil complot, s'opposent à la sincérité lumineuse du Coq. Dans la forêt où la Faisane entraîne Chantecler après son combat avec Pile Blanc, les crapauds attendent sa venue. Jaloux du chant du Rossignol qui règne sur la forêt, les crapauds espèrent la rivalité des deux oiseaux.

À la manière du Coq, Cyrano ainsi que Joffroy Rudel de *La Princesse Lointaine* dénoncent l'impureté de la création littéraire. Étudions les effets de la clarté intérieure dans *Cyrano de Bergerac*. En premier lieu, Cyrano supporte mal que l'on puisse changer quoi que ce soit de ses textes s'il les soumet à l'éditeur. Il ne pourrait guère non plus souffrir de se prosterner et de faire de gentilles courbettes devant un mécène pour avoir au moins de quoi se nourrir. Non pas ! Il préfère de loin l'indépendance qui régit si bien l'enthousiasme et la foi artistique. Car, lorsque le poète se range sous la protection d'un mécène, il est aussi contraint de vanter la grandeur de celui-ci sous peine d'être livré à soi-

même et de mourir de misère. L'argent n'a rien d'attrayant pour Cyrano. C'est l'indépendance d'idées et d'action qui importe pour les personnages et pour Rostand lui-même. Le poète sincère doit parvenir à la gloire tout seul ou n'y doit pas parvenir du tout. (*Ripert*, 177) La très belle tirade des "non-mercis" du deuxième acte, dont voici quelques vers, en est le meilleur exemple.

Et que faudrait-il faire ?
 Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
 Et comme un lierre obscur qui circonviend 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 [...]
 (*Cyrano*, II, vii, 139-140)

Au dernier acte de *Cyrano de Bergerac*, Le Bret explique à Ragueneau l'état dans lequel se trouve son ami :

Tout ce que j'ai prédit : l'abandon, la misère !
 Ses épîtres lui font des ennemis nouveaux !
 Il attaque les faux nobles, les faux dévots,
 Les faux braves, les plagiaires, --tout le monde.
 (*Cyrano*, V, i, 319)

En effet, Cyrano s'insurge contre les précieuses qui boivent « goutte à goutte, en un mignon dé à coudre d'or fin, l'eau froide du Lignon. » (*Haraszti*, 10) Il s'en prend aussi à l'hypocrisie et cela malgré le dédain populaire que ses condamnations lui attirent. Sa sincérité outrageuse fait naître le désintéressement le plus total et l'indépendance la plus complète. Le poète ne compte sur personne pour effectuer son ascension. Cyrano s'en rend très bien compte lorsqu'il explique : « [l]a Haine est un carcan, mais c'est une auréole ». (*Cyrano*, II, viii, 142) Cette sublime indépendance correspond à la perfection de

sa nature. La haine empêche les relations amicales mais engendre l'effort bénéfique à la création littéraire sincère. La production entièrement dénuée d'intérêt est lumineuse puisqu'elle ne dissimule rien. Le poète doit s'isoler et se couper des amitiés malfaisantes pour se consacrer à son travail et pour qu'aucun vice ne s'y immisce. La production littéraire sera alors pure et lavée de tout péché. De plus, le poète qui s'isole et se fait des ennemis ne craint d'offenser des amis lorsqu'il écrit. Ainsi, sa création est indépendante et sincère puisqu'il n'a pas peur de dire ce qu'il pense. La franchise de l'amitié est mise à l'épreuve et ceux qui sont des amis sincères ne s'offenseront pas des procédés de Cyrano.

Les hypocrites que dénoncent Cyrano et Rudel semblent être les personnages qui s'opposent à la poésie ou, tout au moins, au rêve poétique. Tout d'abord, Cyrano condamne de Guiche qui ne voit que l'intérêt de son mariage avec la belle Roxane. Lorsque cet homme ignoble pressent la rivalité de Christian, il envoie son régiment des cadets de Gascogne au siège d'Arras pour se débarrasser du jeune homme afin de pouvoir faire librement la cour à sa Dulcinée.

Dans le deuxième acte intitulé *La Rôtisserie des poètes*, Cyrano s'en prend plus particulièrement à Lise, la femme du bon Ragueneau. Ce brave homme, qui rédige ses recettes en poèmes, écrit des vers la nuit et accueille tous les jours un groupe de poètes miséreux. (II, iii, 109) Ces derniers, sous prétexte de venir goûter les vers de leur hôte, « s'empiffre[nt] » de pâtisserie à n'en plus finir. Lise, qui ne voit aucun intérêt à la poésie, qui trouve ce métier

« ridicule » parce qu'il ne rapporte pas d'argent, déchire une à une les pages des livres de poésie de son mari pour en faire des sacs. Les vers à Phillis emballent maintenant les petits gâteaux. Pour comble de malice, Cyrano la surprend courtisée par un mousquetaire entré dans la rôtisserie. Il n'aime guère Lise parce qu'elle s'oppose au noble métier de poète en le ridiculisant. Elle dénigre le passe-temps de son mari par l'appât du gain et la souillure de l'argent. Elle souille la sincérité avec laquelle Ragueneau rédige ses vers. Par conséquent, la luminosité de la conception littéraire est assombrie.

Comme dans *Cyrano de Bergerac*, la luminosité de la création est représentée dans *La Princesse Lointaine*. D'après Suberville, *La Princesse Lointaine* raconte le voyage symbolique du poète voguant vers son idéal. La pièce met en scène les nombreux obstacles de la création. Elle illustre la résistance de l'idéal et le temps que le poète met à l'apprivoiser. (Suberville, 22) Chantecler et Joffroy Rudel sont donc apparentés. Les personnages qui s'opposent à la lumière du rêve poétique de Joffroy Rudel sont les représentants de la pénombre. Le voyage à bord de la nef du troubadour aquitain est le périple poétique vers la muse enchanteresse que le poète ne connaît pas. Si l'équipage aide et appuie le jeune homme dans sa quête poétique, Érasme, le médecin qui prend soin de la santé périlante de Rudel, en est l'ennemi le plus prononcé. Ce dernier trouve ridicule ce périple à bord de la nef. Il n'aime guère l'idée de voguer en proie à tous les dangers. À l'affreux voyage, il préférerait de loin le confort de sa maison et de ses lectures. Le rêve poétique est trop difficile, trop « absurde » (I, ii, 8) à entreprendre. La science ne comprend pas l'enthousiasme

qui saisit le poète pour quelque chose qui ne servira à rien. Bien entendu, la science est le progrès. Elle guérit, elle sauve, mais elle ne se sacrifie pas pour un Idéal. Ce dilemme illustre le conflit cent fois réitéré de la science contre la poésie. Justement, à partir du moment où le personnage principal incarne Rostand de par son métier, ne défend-il pas les mêmes intérêts que son auteur ? Si c'en est le cas, la lutte qui affronte Érasme et frère Trophime pour les intérêts de Rudel représente celle qui oppose sur la scène française les naturalistes dits « scientifiques » aux poètes dramatiques à l'époque où se jouent pour la première fois les pièces de Rostand.

Le marchand génois Squarciafico est un autre personnage obscur et calculateur. Il vend toutes sortes de pacotilles inutiles à la princesse parce qu'il désire obtenir sa faveur et ainsi s'enrichir. Il est favorable au rêve poétique de Joffroy Rudel seulement parce qu'il voit dans le règne du poète sur Tripoli une occasion pour les siens de diriger le pays. Car le poète, trop amoureux de sa belle, rédigerait des vers au lieu de gouverner la nation :

Un poète, c'était le roi qu'il nous fallait !
 Nous nous serions chacun occupés, dans nos sphères,
 Il aurait fait des vers ; nous autres les affaires.
 C'était parfait ! Sur le trône, deux amoureux !
 On se serait chargé de gouverner pour eux.
 Ils n'auraient pas, feignant un zèle qui redouble,
 Voulu nous empêcher...De pêcher en eau trouble.
 (*La Princesse Lointaine*, III, iv, 60)

Et le brave Bertrand D'Allamanon, se rendant compte des sombres machinations du vil marchand, se dit à lui-même:

Ils ont compris pourtant, les humbles mariniers !
 Mais lui, ce traquant, ce dernier des derniers,

Dans sa laide cervelle étroite et mercantile,
 Déshonorait l'idée en la rendant utile !
 Aussi pur, aussi grand que soit ce que l'on fit,
 Il y aura des gens pour y chercher profit !
 Peut-on donc tout souiller par un calcul infime ? [...]
 (*Princesse*, III, iv, 60-61)

Contrairement aux humbles mariniers, le marchand génois déshonore le rêve poétique de Joffroy Rudel parce qu'il cherche à profiter de la situation. Ainsi, le rêve rudélien perd un peu de sa noblesse et de sa sincérité. Par conséquent, le marchand nuit à la clarté de l'idéal comme il obscurcit la luminosité de la conception poétique. Néanmoins, le travail de l'infâme Squarciafico ne s'arrête pas là. Lorsqu'il apprend la mort imminente de Joffroy Rudel, il conseille subtilement à Bertrand d'Allamanon d'épouser la princesse et de prendre auprès d'elle la place qu'aurait tenu le poète moribond. Le marchand génois veut à tout prix éviter l'union de Manuel de Comnène et de Mélissinde, sachant très bien que cette dernière n'est pas favorable à son peuple. Ce mariage ne favoriserait pas ses affaires.

Le discours que tient Squarciafico ressemble au complot des nocturnes dans *Chantecler*, en ce sens que ces personnages sont tous des calculateurs et des profiteurs. La Hulotte, les Hiboux, les Chats et Chats-Huants, la Chouette et tous les animaux qui vivent la Nuit ne chantent que pour sa noirceur. Les nocturnes haïssent la lumière parce qu'elle révèle leur médiocrité et leur inertie. (*Goldman*, 2) Ils n'aiment pas le grand coq qui fait lever l'aurore et qui inonde de lumière la basse-cour et le vallon. Ils aiment la Nuit parce qu'elle enveloppe, ensevelit et condamne au murmure. Elle représente une stagnation qui

ressemble à une petite mort à la fois des choses et des êtres dans le froid de ses ténèbres. La Nuit cache sous son voile sombre les complots hideux et le vice que l'homme n'ose pas révéler à la clarté du grand Jour. (*Suberville*, 88) « Ah ! la nuit fait sortir tout ce qu'on cache à soi-même ! » s'exclame un Chat (*Chantecler*, I, viii, 76).

En effet, la pénombre favorise le pillage des pirates engagés par le roi. Les corsaires convertis en mariniers dans *La Princesse Lointaine* proposent d'utiliser la voile noire pour avertir Bertrand de la mort de Rudel. Ce bout de tissu sombre, le Patron des mariniers le décrit ainsi : « La voile noire qui nous sert, à nous corsaires,/ Les nuits...où nous craignons d'avoir des voiles claires. » (*Princesse*, I, iv, 25) Les voiles obscures permettaient aux pirates de voguer sans se faire voir. Leur conversion au service de Joffroy Rudel est d'autant plus symbolique. Ils ont abandonné leur vil commerce pour se joindre à la grande cause de l'amour lointain.

De plus, l'obscurité contient toute sa part de jalousies absurdes. Dans *Chantecler*, le canard n'aime pas le coq parce qu'il n'a pas les pattes palmées et qu'il laisse des traces en forme d'étoiles lorsqu'il passe. Les poulets ne l'aiment guère parce qu'ils sont laids et qu'il est beau, parce que c'est lui que l'on peint en bleu dans le fond des assiettes ou encore parce qu'il orne toute les girouettes. Les raisons sont nombreuses et toutes aussi mal fondées les unes que les autres. Lautier et Keller reconnaissent le réalisme émanant de la pièce rostandienne :

Sous les plumes pailletées d'or du paon, sous l'habit noir du merle,
Rostand a gaîment silhouetté les éternels adversaires de la lumineuse

raison. Avec quelle force impitoyable il a dénoncé leur influence mauvaise : ne l'avons-nous jamais rencontré ce paon décadent qui a lu Mallarmé sans le comprendre et les apôtres du Nord, qui se bornent à lancer dans le salon d'une pintade, pour diminuer le pouvoir du grand coq simple, les coqs fabriqués et remarquables parce qu'étrangers ? Est-ce une pure invention d'artiste que ce merle siffleur auquel un chapelet de mots spirituels sert à railler l'effort des créateurs, et ne l'avons-nous jamais détesté chez personne, ce faux humour qui ne cache que l'impuissance, l'égoïsme et l'envie ? (*Lautier et Keller*, 37)

La Faisane aussi fait partie du monde des ombres envahissant la lumière que Chantecler défend. La majestueuse Faisane, par la beauté de son plumage emprunté au mâle, envoûte le coq Chantecler. Elle représente sa race, c'est-à-dire, celle de la femme qui, par son élégance extérieure, ensorcelle l'homme et le détourne de sa vocation primordiale. La Faisane fait concurrence à l'Aurore. « [...] J'étais faite pour chatoyer dans l'azur... » (I, vi, 59) explique-t-elle à Chantecler lorsqu'elle lui décrit son plumage. Sa luminosité superficielle et presque charnelle donne de l'ombre à la pureté de l'Aurore. Dès lors, le poète doit choisir entre son rêve de création qui est sa première vocation et la femme qui pourrait en être sa seconde. Malheur à la Faisane ! Le poète Chantecler ne peut pas se détacher de sa chanson, de sa source d'inspiration. La malheureuse doit s'y résigner ou partir. La Faisane accepte le second rôle avec dépit. Elle se sacrifie en volant dans les filets des chasseurs pour sauver la vie de Chantecler. Elle s'exclame entièrement convertie :

Lumière à qui j'osai le disputer, pardon !
Éblouis l'œil cruel qui cherche le guidon !
Et que ce soit, Rayons du matin, la victoire
De votre poudre d'or [...] sur leur poudre noire !
(*Chantecler*, IV, viii, 243)

Sa luminosité superficielle de femme coquette se transforme en un instant en clarté divinement intérieure. Guidée par son cœur, la belle faisane se sacrifie tout entière pour la vocation de son bien-aimé. (*Haraszti*, 183-190) Elle cesse alors de s'opposer au métier du grand Coq.

Le scénario est semblable dans *Cyrano de Bergerac* et dans *La Princesse Lointaine*. Les deux femmes, Roxane et Mélissinde, sont superficielles et s'opposent aussi à la luminosité du rêve poétique de leur bien-aimé. Facilement influençable par la beauté physique de l'homme, toutes deux se jettent dans les bras du premier venu qui leur semble assez beau. Comme tout être humain, les deux femmes sont attirées par la lumière de la beauté externe qui masque souvent la clarté interne. Mélissinde se précipite dans les bras du séduisant Bertrand d'Allamanon venu lui annoncer l'arrivée de son prince lointain, Joffroy Rudel. Séduite par la physionomie pâlissante du jeune homme, elle oublie que le bien-aimé aquitain se meurt à bord de la nef. Son cœur ne se serre point à l'idée de la souffrance de Rudel. Ce qui lui importe, c'est son confort, son bonheur, celui des apparences. Mais soudain, un revirement s'opère. La belle princesse croit que Bertrand l'a prise pour une femme facile. Alors, elle prend conscience qu'elle s'est engagée dans une aventure purement superficielle. À ce moment, Mélissinde, poussée par Bertrand d'Allamanon, quitte le confort de son palais pour s'embarquer sur la nef. En apercevant le prince moribond, tout l'aspect superficiel de son caractère s'envole. Elle est entièrement convertie et se dépouille de ses bijoux et d'une mèche de cheveux pour le mourant. (*ApesteGuy*,

117-118) Comme la Faisane, elle est tellement convertie qu'elle se sacrifie pour l'amour de son poète.

Roxane dans *Cyrano de Bergerac* est aussi frivole que l'était Mélissinde au début de *La Princesse Lointaine*. Comme les deux autres héroïnes, de par sa superficialité, elle s'oppose au rêve poétique de Cyrano. Elle aimait le beau Christian de Neuville non pas pour son âme mais pour la beauté physique de sa personne. Le changement de perspective s'est opéré progressivement. Peu à peu, lorsque Roxane s'aperçoit que de temps à autre son amoureux manque d'esprit, son adoration chancelle un peu. Mais lorsque du front où il se bat, elle reçoit les lettres enflammées de Christian écrites par Cyrano, le revirement est total. Dans un geste d'oubli de soi, Roxane vient rejoindre l'armée de son bien-aimé et lui explique :

Je viens (ô mon cher Christian, mon maître !
 Vous me relèveriez si je voulais me mettre
 A vos genoux, c'est donc mon âme que j'y mets,
 Et vous ne pourrez plus la relever jamais !)
 Je viens te demander pardon, puisqu'il se peut qu'on meurt !
 De t'avoir fait d'abord, dans ma frivolité,
 L'insulte de t'aimer pour ta seule beauté !
 (*Cyrano de Bergerac*, IV, i, 287)

Roxane n'aime que l'âme de Cyrano. A la mort de celui qu'elle croyait son bien-aimé, elle aussi prendra la route du Mont Carmel. C'est à cet endroit que Cyrano ira la voir tous les samedis pendant quatorze ans de sa vie. Au contact de la pureté de son rêve, de son idéal, c'est le poète qui en ressort lumineux et clair. À son contact, les personnages qui l'entourent ressortent grandis de cette aventure. Bertrand explique au frère Trophime le bénéfice qu'a eu pour lui la rencontre de Joffroy Rudel :

J'étais si peu content de ma vie en Provence ;
 Je m'éccœurerais de vivre à ravauder des mots,
 A faire, de mes vers, de tout petits émaux.
 J'étais las d'un métier de polisseur à l'ongle ;
 Je vivais, vaniteux sophiste, esprit qui jongle.
 A quelque chose, au moins, maintenant, je suis bon.
 (*La Princesse Lointaine*, I, iii, 12)

La rencontre de Joffroy Rudel a bouleversé l'existence de Bertrand d'Allamanon. Avant de se dévouer à la cause de Rudel, le troubadour provençal vivait dans le vice et dans l'inertie qui obscurcissaient son existence jusque dans la création de ses vers. Au contact de la luminosité du rêve rudélien, Bertrand d'Allamanon quitte le confort de son château pour s'embarquer sur la nef. Il lutte alors pour une juste cause : celle du rêve désintéressé et pur.

L'obscurité ne laisse pas poindre la clarté des beaux sentiments. Elle affaiblit l'optimisme de tout son poids comme pendant une journée triste et pluvieuse où le soleil reste caché parmi la grisaille des nuages. La lutte d'Edmond Rostand par le biais de Rudel, de Cyrano et de Chantecler, contre les forces obscures du Mal qui envahissent la luminosité du Bien est dorénavant engagée.

Mais si la Nuit est un peu comme une mort, et que le Jour est comme la vie qui renaît, les poètes qui chantent la Nuit ne chanteraient-ils pas aussi la mort ? La Nuit, c'est la rose qui se fane, le soleil qui meurt à l'horizon pour laisser place à la folie de la lune. Rostand ne serait-il pas occupé à critiquer les poètes qui du fond de leur abîme malheureux ne font qu'attirer l'humanité dans leur gouffre ? La mission ultime du poète n'est pas de se lamenter sur son sort mais bien de réagir, de combattre et de chanter même s'il n'est pas sûr de

trouver sa chanson dans son cœur. L'humanité est déjà bien assez malheureuse sans qu'elle retrouve dans les livres qu'elle lit ses propres tourments. Ce que les gens désirent, c'est rire et pleurer pour de belles causes, c'est se sentir transportés et vibrer d'émotion. Le poète optimiste n'a pas la mort dans l'âme ! Au contraire, il chante la vie, le bonheur de l'existence. Cela ne le rend pas pour autant dupe. Il connaît la difficulté de la vie, il est pleinement conscient de ses propres limites, mais il les garde enfouies. Le poète chez Rostand est un être qui souffre en silence. Rien ne pourra démanteler l'optimisme d'acier qui le fait combattre. C'est Cyrano à sa dernière heure qui s'exclame :

Ah ! je vous reconnais, tous mes vieux ennemis !
Le Mensonge ?

(Il frappe de son épée dans le vide.)

Tiens, tiens ! -Ha ! ha ! les Compromis,
Les Préjugés, les Lâchetés !

(Il frappe.)

Que je pactise ?

Jamais, jamais ! -Ah ! te voilà, toi, la Sottise !
- Je sais bien qu'à la fin vous me mettez à bas ;
N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats !
(Cyrano de Bergerac, V, v, 344)

Chantecler aussi se battra même lorsqu'il sera conscient de ne pas faire lever le jour. Qu'importe ? Ce n'est pas pour cela qu'il doit cesser de le chanter. L'œuvre est d'ailleurs beaucoup plus belle lorsqu'elle est futile. « C'est la nuit qu'il est beau de croire à la lumière » s'exclame-t-il à la façon de Cyrano. Car, en effet, croire en soi, croire en sa vocation malgré l'inutilité du geste, c'est produire avec le désintéressement le plus total. L'œuvre sera d'autant plus sincère qu'elle ne l'est déjà ! Alors, et alors seulement, il n'existera plus que la sincérité du

grand Jour. Jules Haraszti ne comprend guère le symbolisme profond de la métaphore suivante qui défend la pureté de la création littéraire (*Haraszti*, 172) :

Mais si je chante, exact, sonore ; et si, sonore,
Exact, bien après moi, pendant longtemps encore,
Chaque ferme a son coq qui chante dans sa cour,
Je crois qu'il n'y aura plus de nuit ! [...] –Quand ? – Un jour !
(*Chantecler*, IV, vii, 239)

En effet, c'est la vocation du poète qui est réellement lumineuse. Chantecler, ce coq qui chante la terre, exalte aussi le travail effectué avec simplicité et modestie. Le métier de poète comme tout autre est noble lorsqu'il est bien fait. Ainsi, celui qui exerce sa profession avec ardeur, bonté et noblesse est digne de gloire. Chacun à son importance, autant celui qui a les mains enfouies dans la terre que celui qui se sert de sa plume sur le papier. Ils contribuent tous au progrès de la patrie. Il y a beaucoup de gens qui méritent la gloire pour ce qu'ils accomplissent. Mais malheureusement, elle ne vient pas toujours à ceux qui la méritent. Il revient au poète de condamner la gloire qui orne le front des gens qui ne la méritent pas et de la dénoncer au profit de ceux qui la méritent réellement.

Selon la conception rostandienne, le rôle du poète est d'exposer les sombres malheureux aux beautés de l'optimisme. (*Apesteguy*, 85-86) Puisque Chantecler n'est pas en mesure de faire lever le Soleil qui ferait briller les pauvres, il peut tout de même les éveiller à la lumière. Éveiller au grand Jour, c'est tour à tour éveiller aux bienfaits du soleil sur l'observation et éclairer celui qui ne voit pas et qui ne comprend pas. C'est aussi ouvrir les yeux du public à la sincérité, à la bonté et à la beauté d'une œuvre. La leçon que donne la pièce

Chantecler ressemble à celle dont nous fait part Baudelaire dans son poème *Le Soleil*, tiré du recueil, *Les Fleurs du Mal*.⁴ Baudelaire explique :

Quand, ainsi qu'un poète il [le soleil] descend dans les villes,
Il ennoblit le sort des choses les plus viles.
(Baudelaire, 77)

Ainsi, Chantecler fait office d'un Robin des Bois qui distribue les richesses aux moins bien nantis. L'unique bonheur du poète est de voir la joie et la bonté qu'il répand. Celle-ci masque légèrement la tristesse qui tenaille toujours son cœur. Il estime que la gloire dont il hérite est injuste et qu'il n'y a pas droit. (Suberville, 83)

Enfin, la lumière est la simplicité du travail, la modestie, la bonté et la générosité qui doit être partagée avec tous. Le poète a la très modeste fonction de construire son œuvre pour éclairer le public. S'il a l'illusion de faire lever le jour, le sort s'empressera de lui replacer les pieds sur terre. Sa mission deviendra d'autant plus noble. Elle sera celle de Chantecler qui éveille les gens aux beautés des rayons du soleil. Le travail du poète consistera alors à éveiller le public aux vertus quotidiennes : le juste, le bon et le beau. Sa tâche se poursuivra même jusqu'à la dénonciation des vices nocturnes : le laid, le mauvais et l'injuste. (Haraszti, 169)

En fait, la symbolique du combat entre la luminosité et l'obscurité se scinde en deux. Tout d'abord, elle insiste sur le combat externe que mènent les protagonistes rostandiens contre les ennemis de leur profonde croyance. Les nocturnes et les représentants du faux jour incarnent les ennemis externes.

⁴ Ce fait est assez surprenant puisque d'après Margerie, M. Eugène Rostand, père d'Edmond, avait une aversion pour le recueil *Les Fleurs du Mal*, paru en 1857. (de Margerie, 28)

Ensuite, la symbolique exprime le dilemme interne de l'homme et du poète aux prises avec leur propre sentimentalité. Comme il en était question dans *Les Deux Pierrots*, elle représente l'affrontement du pessimisme et de l'optimisme au sein d'une même personne. (*Suberville*, 74-75) Le poète qui doute toujours de son œuvre murmure, à la façon de Chantecler :

Mais moi, dont le métier me demeure un mystère,
Et qui du lendemain connaît toujours la peur,
Suis-je sûr de trouver ma chanson dans mon cœur ?
(*Chantecler*, II, iii, 122)

Le poète se doit de surmonter ses propres malaises. La tristesse et le manque de confiance qui hantent son âme sont très difficiles à étouffer. Cyrano, Chantecler et Rudel devront lutter encore plus fort contre les éléments internes qui empêchent la réalisation de leurs poèmes, de leurs rêves. Cyrano devra se défendre contre la laideur physique dont le taxe la Nature, Joffroy Rudel devra s'élever contre la faiblesse de sa constitution et Chantecler contre sa névralgie. Les forces de la Noirceur sont les forces de la tristesse autant que la pression des éléments extérieurs. Ils parviendront à surmonter le spleen envers et contre tout.

La signification de la luminosité est plus profonde encore. Tout d'abord, le pessimisme qui gagne le poète nuit à sa production. Lorsque le poète est aux prises avec le mal de créer parce qu'il manque de confiance, c'est qu'il fait nuit en son âme. Il faut que l'auteur lui-même rétablisse la clarté de la foi. Il faut qu'il trouve la force nécessaire pour se dominer et continuer son œuvre. Le poète est pris tantôt d'un élan de confiance et de joie irrésistible, tantôt d'hésitations, de scrupules et de craintes désarmantes. (*Suberville*, 74-75) Il est tantôt optimiste

tantôt pessimiste. Le plus souvent et dans le cas des poètes, c'est la luminosité optimiste qui prend le dessus sur l'obscurité du pessimisme.

L'optimisme et le pessimisme luttent au sein d'une même œuvre dans *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler* ainsi qu'au sein du même personnage. Également, l'affrontement se poursuit au sein de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand. À cet effet, l'idéologie optimiste de Rostand peut être mise en relation avec les études respectives de Léo Spitzer et de Émile Deschanel. En premier lieu, selon Spitzer, la réalité rêvée par les troubadours permet l'atteinte d'un juste milieu entre le romantisme et le naturalisme. Spitzer poursuit en soulignant que trop de sentimentalisme autant que trop de raisonnement est indigeste et mène à la désillusion. Il faut qu'il y ait dans toute œuvre un juste milieu entre la raison et les passions. (*Spitzer*, 28) Deschanel prône aussi un juste milieu entre le romantisme et le classicisme, entre les passions et la raison dans une œuvre. (*Deschanel*, 27-28) De plus, nous remarquerons que les deux mouvements, autant le romantisme que le réalisme ou le naturalisme dans les lettres françaises, sont pessimistes. La poésie de Rostand comme celle des troubadours est optimiste. C'est parce que les idées de Rostand ressemblent étrangement aux pensées troubadouresques. Déjà établie dans *La Princesse Lointaine*, l'idée de cultiver cet amour lointain est aussi illustrée dans *Cyrano de Bergerac* comme dans *Chantecler* en ce qui a trait au métier.

L'opposition entre l'optimisme lumineux et le pessimisme obscur qui caractérisent les deux genres de personnages permettent aussi d'analyser la

pensée littéraire rostandienne. L'optimisme de Rostand ne vient pas nécessairement du romantisme. Émile Magne décèle à tort chez Rostand, et plus particulièrement dans *Cyrano de Bergerac*, un « sentimentalisme poitrineux » issu du romantisme. (Magne, 11) Les « protagonistes poètes » (*Premisela*, 40) ne se cachent pas dans leur misère mais ils prennent leur vie en main. Ils ne sont donc pas tout à fait romantiques. Si les poètes qu'il met en scène ne sont pas exactement des romantiques, que sont-ils alors ? Selon Pierre Apesteguy, Rostand serait un attardé qui casse le moule moderne parce qu'il est l'héritier de deux mouvements, celui du classicisme du XVII^e siècle et celui du romantisme du XIX^e siècle. Jules Haraszti est de son avis. Ce dernier décèle chez Edmond Rostand un romantisme appuyé du solide esprit français qui caractérisait le XVII^e siècle.

Pour sa part, Émile Faguet dans sa préface aux *Musardises*, premier recueil d'Edmond Rostand, distingue deux mouvements de romantisme en France. Comme Deschanel dans son ouvrage *Le Romantisme des Classiques*, Faguet soutient qu'il existe un romantisme à l'époque classique du XVII^e siècle français.⁵ En effet, le romantisme de 1630 et celui du XIX^e siècle se ressemblent vaguement. D'après lui, les écrits rostandiens seraient plus caractéristiques du romantisme du XVII^e siècle que de celui du XIX^e siècle. Le mouvement

⁵ Émile Deschanel affirme que les auteurs du siècle classique, avant d'être des classiques, étaient des romantiques à cause de l'indépendance de leurs idées. Autant Corneille que Racine, Rotrou et Molière ont choqué leurs contemporains par leur non-respect des règles établies. L'ultime preuve réside dans le fait que nous les lisons encore aujourd'hui et que tout auteur qui résiste au passage du temps fut un révolutionnaire à l'époque à laquelle il écrivit. Deschanel insiste sur le romantisme du contenu et le classicisme de la forme des écrivains du XVII^e siècle.

romantique qui naquit au début du XIX^e siècle se trouve le mieux illustré dans *L'Aiglon*.

Cette pièce de Rostand, écrite après le triomphe de *Cyrano de Bergerac*, relate le malheureux échec du roi de Rome, duc de Reichstadt et fils du grand Napoléon. Hanté par le souvenir de son père, le pâle aiglon rêve de gloire. Fait prisonnier au palais de Schönbrunn par les Autrichiens de sa famille maternelle, le duc parvient à s'enfuir grâce à l'aide de Flambeau, grognard de la Grande Armée, de la comtesse Camerata et de Fanny Elssler. Il retourne à Schönbrunn, prétextant le danger d'une embuscade pour la comtesse. Le duc y meurt de la tuberculose.

Le duc de Reichstadt est faible et hésitant. Ses mouvements d'âme oscillent entre l'action et l'inaction pour enfin sombrer dans le pessimisme complet. Ce pessimisme est l'incarnation ultime du sentiment romantique qui domina le premier tiers du XIX^e siècle. Griève souligne justement au sujet de *L'Aiglon* :

Sans doute, la figure du duc n'est qu'un symbole qui exprime la vague de sentiments qui roula sur l'Europe vers 1830, et qui se montre, d'ailleurs, dans la figure du « Jeune Homme de la France ». Ce fut une vague qui suivit le triomphe de Napoléon I^{er}, mais bien autrement composée : vers 1830, il y avait plus de sentiment que de raison, plus de rêve que d'action, plus de vénération timide que d'admiration héroïque, enfin plus de tragédie que de triomphe [...] mais le duc n'est que le fils de Napoléon, âme mourante possédée par un grand rêve...(*Griève*, 66)

Dans l'inaction même du duc de Reichstadt, le lecteur retrouve les caractéristiques du romantique. En écrivant *L'Aiglon*, Edmond Rostand aurait-il

récusé un romantisme trop radical ? D'après Hermann Altock⁶, le dramaturge n'aurait rien laissé au hasard dans la rédaction de ses pièces. Dans sa thèse *Parallélisme, antithèse et ironie romantique dans Cyrano de Bergerac*, Altock souligne que depuis la rédaction des *Romanesques* jusqu'à *La Dernière Nuit de Don Juan*, Rostand réagit contre le subjectivisme exagéré de ses prédécesseurs romantiques en ancrant ses personnages dans les profondeurs de la réalité. (Lautier et Keller, 98) Ainsi, en composant *L'Aiglon*, Rostand aurait mis en scène un duc romantique pour en faire ressortir l'ineptie.

Ce romantisme que Émile Deschanel qualifie de « classique », retrouvé dans *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*, est beaucoup plus emprunt de réalisme. Il est même absolument français avec une légère influence espagnole, comme Rostand lui-même dont la « grand-mère était de Cadix » (*Les Musardises, Les Pyrénées*, 124). Le goût du grand qui caractérise ce mouvement se trouve dans l'effort et l'action. La sensibilité de 1630 est plus raisonnée que celle de 1820. Elle est caractérisée par la fantaisie, la gaieté, la spiritualité, l'esprit joyeux et la subtilité qui tendent vers la clarté plus que vers l'obscurité. En un mot, ce mouvement est « une ébauche rapide et légère de l'imagination qui s'amuse. » En dernier lieu, l'imagination y prédomine sur la sensibilité, contrairement au mouvement de 1820 où la sensibilité dominait sans l'ombre d'un doute. (*Faguet*, XVI)

C'est bien pour cela que les poètes classiques dits « romantiques » de 1630 se complaisent tant dans leur rôle de dramaturge. Certes, on ne peut faire

⁶ Lautier et Keller citent la thèse de doctorat inédite de Hermann Altock sur l'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand, présentée à Berlin en 1922. (*Lautier et Keller*, 98)

du théâtre avec la raison pure, ni exclusivement avec de l'émotion. Il faut un grain d'imagination pour qu'une pièce attire et plaise. Selon Faguet, les grands poètes lyriques sont surtout de grands imaginatifs. (*Faguet*, VII) La scène est l'endroit propice à l'épanouissement de l'imagination. Voilà pourquoi Rostand lui-même se complait tant dans la composition dramatique où l'optimisme naturel luit comme un diamant. Celui du troubadour aquitain, celui de Cyrano et de Chantecler domine le pessimisme nocturne. Le poète idéaliste doit défendre son rêve devant les incrédules. Sous ce nouveau jour, les poètes que dépeint Rostand sont issus de ce romantisme plutôt classique. Ils sont fougueux, autant qu'épris d'action et de mouvement. Ils font partie du romantisme nettement plus lumineux qui condamne l'apitoiement sur son sort, la lâcheté de l'inaction et du manque de courage. Patrick Besnier dans sa préface à *L'Aiglon* aborde l'idée principale de la pièce qu'il définit comme étant le problème de la création artistique chez Edmond Rostand. (*Besnier*, 10-11) En effet, la critique s'accorde pour dire qu'il existe un lien étroit entre le poète dramatique et les divers personnages de ses pièces. (*Bédier*, 35)

Non seulement l'auteur avait destiné sa pièce à Sarah Bernhardt mais aussi il l'avait rédigée pour lui-même. *L'Aiglon* est un peu Sarah mais aussi Edmond. « On n'est jamais heureux. Je suis inquiet [...] Au repos, je doute de tout » citent les biographes de Rostand. (*Margerite*, 183, *Apesteguy*, 109) Le fils de Napoléon aussi manque de confiance en lui-même. Il hésite, tergiverse, se persuade qu'il est capable de réaliser son rêve de gloire puis échoue parce qu'il

n'a pas agi. Ainsi, le duc de Reichstadt représenterait l'impuissance créatrice d'Edmond Rostand. Il illustre son côté pessimiste. (*Besnier*, 13)

Lorsque Thérèse demande à l'Aiglon : « Vous êtes poète ? », il répond : « A mes heures ». Le duc ne peut être considéré comme poète que lorsqu'il rêve, que lorsqu'il imagine la mise en scène de la mort de Flambeau sur la plaine de Wagram et que lorsqu'il s'éteint lui-même à Schönbrunn. Il ne possède que l'apparence du poète parce qu'il n'a que des soubresauts d'activité. (*Amoia*, 89) « C'est un héros romantique comme Chatterton et le côté faible de sa nature éclate souvent en des actions pleines de petitesesses. » (*Griève*, 64). Le héros comme le poète romantique qui se morfond sur son sort n'aboutira à rien parce qu'il ne construit pas.

N'en serait-il pas de même pour *La Dernière Nuit de Don Juan* qui raconte la descente aux enfers d'un séducteur déchu ? Cet ouvrage mettrait en scène le dilemme ultime du poète : la difficulté de rédiger une oeuvre de qualité, fruit de la profondeur. Certes, Don Juan possède sans doute les capacités du poète lorsqu'il séduit les femmes mais le rimeur superficiel ne détient pas les clés de la création. Il faut souffrir pour faire une belle oeuvre, une oeuvre sublime. Don Juan n'a rien créé, il n'a fait que suivre. Il n'est que l'ombre de Tristan et de Roméo. Le malheureux séducteur arrive lorsque ces derniers ont déjà ravagé le cœur des belles. Comme les personnages pessimistes de Rostand, les auteurs superficiels de la Belle Époque, tel Maeterlinck ou les auteurs du drame naturaliste par exemple, ne sont que des ombres dans le cœur du public, déjà choyé par les bienfaits des poètes sincères. (*Haugmard*, 126-128)

Les amants, c'est eux ! Toi, profitant
Des langueurs par ces noms dans nos âmes laissées,
Maraudeur, tu n'a fait qu'achever des blessées !
(*Dernière Nuit*, II, I, 103)

Pour accéder au ciel, il faut avoir créé. Puisque Don Juan n'a fait que poursuivre une œuvre déjà tracée par d'autres, il souffrira en enfer dans l'éternel guignol ce qu'il n'a pas souffert sur terre. (*Haugmard*, 137)

Non ! Au moment qu'on meurt il faut avoir créé.
Tu ne peux pas savoir ce que je souffre [...]
Que rien de vivant de mon souffle ne vienne !
La connais-tu, cette souffrance ?
(*Dernière Nuit*, II, i, 128)

Et le diable lui répond :

C'est la mienne
C'est ça, l'enfer. Aucun créateur n'est là-bas.
(*Dernière Nuit*, II, i, 128)

Il en va de même pour Rostand. Il n'est confiant que lorsqu'il agit et ne se sent poète que lorsqu'il est optimiste. « Au repos, je doute de tout » explique-t-il. Les deux personnages, l'un dans l'ombre de son père et l'autre dans celle des héros sublimes, représenteraient sa constante hantise de ne pas être à la hauteur de la tâche. C'est dans un dépassement perpétuel et dans une lutte toujours plus difficile qu'Edmond Rostand réussit à relever le défi de la création pour s'élever comme poète optimiste face au pessimisme. La névralgie, symbole du pessimisme intérieur, et le naturalisme ainsi que le Libre Théâtre à la mode, symboles du pessimisme extérieur cette fois, rongeaient sa capacité de créer. C'est le combat entre raison et passion, pessimisme et optimisme, Bien et Mal

qui donne lieu à une opposition entre la lumière et l'obscurité dans toute l'œuvre rostandienne.

La clarté suprême qui illumine le ciel rostandien est celle qui est engendrée par le rêve et qui inspire à tous les personnages les vertus les plus pures. Associé à la lumière, le rêve poétique seul importe. Il est à l'origine du dévouement de tout l'équipage de Joffroy Rudel et des héroïnes rostandiennes pour les idéaux du poète. L'idéal qui incarne toutes les formes du rêve est la vertu première puisqu'il arrache le personnage à son moi profond et qu'il le propulse vers autrui.

[...] Car tout rayon qui filtre, d'idéal,
Est autant de gagné dans l'âme sur le mal.
(*Princesse*, I, ii, 11)

Tous ceux qui prennent connaissance du rêve sont arrachés à leur indolence naturelle pour être irrésistiblement propulsés vers l'action. L'enthousiasme qui souffle soudain sur leur âme endormie est si puissant qu'il anéantit tous les raisonnements calculateurs de l'esprit. Il inonde d'une lumineuse simplicité tous les cœurs épris d'idéaux. De plus, il ramène les âmes aux sources de l'existence : l'espoir et l'enthousiasme pour le rêve. C'est le Frère Trophime qui proclame avec foi que l'inertie est le seul vice et que la seule vertu est l'enthousiasme. (*La Princesse Lointaine*, I, ii, 11)

Le poète est enthousiaste et il a foi en sa mission. Il chante éperdument pour élever les foules vers sa croyance, vers sa religion : la poésie pure, claire et limpide. Il croit tellement en sa vocation d'éveilleur de clarté qu'il deviendra clarté lui-même. Tel ses personnages, Edmond Rostand dénonce l'obscurité pour

proclamer l'exclusivité du grand Jour. Marcel Richardot dans son article sur *Chantecler*, constate :

Mais le poète ne chante pas seulement en vertu d'une conception abstraite, étroitement personnelle : c'est aussi qu'il sent vibrer autour de lui des appels confus d'âmes qui ont besoin de voir clair en elles-mêmes et de croire. Rostand, en pleine époque naturaliste et décadente, a jeté un fier chant d'enthousiasme et de foi. (Richardot, 630)

Le poète n'est pas responsable de la lumière intense qui brille dans l'horizon bleuté mais il est devenu celui qui conduit au soleil. Il devient la personne à suivre, le pilote. Les bienfaits du poète sont comme ceux du soleil sur la Nature. Grâce à sa verve, à son imagination puissante et vive, il entraînera les hommes dans un voyage plus sublime que le terrestre. Comme l'explique Bertrand d'Allamanon, « Il faudrait un poète encor plus qu'un pilote. » (*La Princesse Lointaine*, I, iii, 14) Il est l'élu qui, par ses vertus de bonté et de travailleur acharné, par ses souffrances, guide les fidèles vers la lumière divine de l'absolu poétique. La lumière symbolise la pureté de la création poétique. Le poète est son chantre. Il s'est empli de clarté et a éliminé tout ce qui subsistait de noirceur en lui-même. Si le poète est lumière, s'il est semblable au Soleil, c'est qu'il se rapproche du divin. S'il en est le porte-parole, c'est qu'il est en quelque sorte divin. Quelle est la relation entre la conception poétique rostandienne et la religion ? Quelle est la parenté entre le poète et le Messie ?

CHAPITRE II

LES DIVINS POÈTES.

« Celui qui boira l'eau que je lui donnerai
 N'aura plus soif ! ... » Seigneur, je n'ai plus soif, c'est vrai [...]
 Et maintenant, c'est dans la fraîcheur que je vais !
 Car mon âme a senti, de son ombre surprise,
 Sourdre, à flots de clarté, fontaine promise !
 Jaillis, source d'amour, et monte en jet de foi,
 Et puis retombe en gouttes d'espoir, chante en moi,
 Chante ! et suspends, au lieu d'une poussière infâme,
 Une poudre d'eau vive aux parois de mon âme ! ...
 (*La Samaritaine*, I, v, 59-60)

Il existe une profonde similitude entre la poésie optimiste et la religion. L'homme aux prises avec la dure réalité de l'existence éprouve un besoin insatiable d'absolu. Chacun le trouve où il le peut. Certains le découvrent dans les religions telles que le christianisme ou le bouddhisme, d'autres dans la science et d'autres encore dans la création artistique. Ce choix dépend entièrement de l'individu, de son éducation, de sa personnalité et de ses croyances. Dans son étude sur la création poétique, René Walz note la concordance entre l'instinct poétique et celui de la religion :

[...] l'instinct poétique est à un tel point primordial dans l'humanité qu'il va de pair, sous ce rapport, avec l'instinct religieux. Davantage: que l'on concevrait plutôt, à y bien penser, une humanité sans religion qu'une humanité sans poésie. L'humanité – on peut se le demander sans blasphème – aurait-elle eu une religion, si elle n'avait porté, d'abord, en elle une poésie ? De ces deux instincts, l'instinct poétique et l'instinct religieux, le premier n'enveloppe-t-il pas l'autre ? Ne lui est-il pas antérieur, de si peu que ce soit, comme la sensibilité et l'intelligence

elles-mêmes ? Avant de surpasser dans l'âme des hommes la poésie, la religion n'en dérive-t-elle pas dès les premiers âges comme une autre poésie, plus grandiose, plus sublime, et tout aussitôt haussée au surnaturel, et au surhumain ? (Walz, 18)

Selon cette définition éclairante, la poésie sous-tend la religion à un tel point qu'elles se fondent l'une dans l'autre. En effet, la base de la poésie peut être considérée comme une forme de croyance. (Griève, 148) La religion et la poésie se ressemblent car toutes deux répondent à un désir d'absolu. Dans la poésie comme dans la religion, l'homme recherche l'absolu.

Chez Rostand, deux mouvements contradictoires s'esquissent. Dans toute son œuvre, l'antithèse qui domine est celle du poète divin, optimiste et lumineux qui s'oppose au non-poète corrompu, pessimiste et obscur. En ce qui concerne le premier, sa soif d'absolu est rassasiée parce qu'il cultive l'infini. Quant au deuxième, sa soif d'absolu n'est pas rassasiée parce qu'il ne cultive pas l'infini. Cette opposition assure l'unité de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand. L'échec du personnage qui n'est pas poète sous-entend la suprématie du protagoniste poète de même que la ressemblance du Jésus de *La Samaritaine* et de Rudel, Cyrano et Chantecler.

De prime abord, l'absolu dans l'œuvre dramatique de Rostand semble être atteint par l'entremise de l'amour. J. W. Griève souligne qu'il existe deux genres d'amour dans l'œuvre d'Edmond Rostand : l'amour superficiel de Don Juan et l'amour imaginaire des poètes qui est supérieur à toute autre forme d'attachement. (Griève, 114) L'amour imaginaire représente toute l'affection du poète pour son rêve lointain, pour son absolu. C'est un amour platonique qui se

rapproche de l'aspect divin de la religion. L'amour superficiel, quant à lui, correspond à un attachement purement terrestre et charnel. Il est associé au profane et, dans le cas de Don Juan, au diable. Ce présent chapitre étudiera l'amour imaginaire, attiré pour l'absolu, tel que perçu par Joffroy Rudel, Cyrano de Bergerac et Chantecler, pour en déduire ce qu'il représente.

En effet, l'amour humain n'intéresse pas le poète rostandien. Ni dans la *Princesse Lointaine*, ni dans *Cyrano de Bergerac*, ni même dans *Chantecler*, il n'est réellement question d'amour terrestre. Pour le poète, l'attachement spirituel est un sentiment beaucoup plus profond que celui qui anime les sentiments humains. Ceci étant dit, l'attrait physique et la possession de la chose désirée n'intéressent guère le poète épris d'idéal. Ce qui compte pour Rudel, Cyrano et Chantecler est de maintenir la difficulté et l'inconnu. C'est à dessein que le poète maintient à distance la réalisation de son amour. Suberville explique au sujet de *La Princesse Lointaine* que le meilleur de l'amour est le rêve qu'on s'en fait. (Suberville, 26) Rudel soutient cet argument lorsqu'il récite le premier poème qu'il a composé à l'intention de sa princesse lointaine :

Car c'est chose suprême
 D'aimer sans qu'on vous aime
 D'une amour incertaine,
 Plus noble d'être vaine...
 Car c'est chose divine
 D'aimer lorsqu'on devine...
 Le seul rêve intéresse
 Vivre sans rêve, qu'est-ce ?
 Et j'aime la Princesse
 Lointaine !
 (*La Princesse Lointaine*, I, iv, 19)

En effet, aimer sans connaître est chose divine. Pourquoi ? Parce que l'amour que porte le chrétien pour son Dieu représente le même genre d'attachement que l'amour imaginatif de Joffroy Rudel. Le Frère Trophime explique que celui qui meurt d'amour est certain de son salut (IV, ii, 94). C'est parce que l'amour tel qu'éprouvé par Rudel représente l'attrait de tout homme pour l'absolu. Dieu est l'absolu que l'homme ne connaît pas et vers lequel il ne cesse d'aspirer. Ce genre d'amour offre plusieurs avantages dont celui de n'être jamais déçu. Comme le lien qui unit Joffroy Rudel à sa princesse et l'homme à son Dieu est extérieur à l'existence quotidienne, il est impossible qu'il déçoive. Il est donc possible d'établir un lien entre l'amour imaginaire du poète et l'amour divin.

Dans *La Princesse Lointaine*, Joffroy Rudel ne désire qu'une chose lorsqu'il s'agit de l'être aimé : il faut aimer l'objet d'un culte lointain. L'amour spirituel qu'il voue à sa princesse, il peut l'imaginer, l'inventer et le rêver alors qu'un amour purement terrestre ne le permettrait pas. « J'aime les espoirs grands, les rêves infinis » explique le prince de Blaye. (*Princesse*, I, iv, 18) Ces grands espoirs et ces rêves infinis, il les retrouve dans l'amour pour la princesse de Tripoli. Il peut, somme toute, construire son amour à sa fantaisie. (*Apesteguy*, 108)

Dans *Cyrano de Bergerac*, l'amour qu'éprouve Cyrano à l'égard de Roxane ressemble à celui de Rudel pour Mélissinde. Roxane est l'objet d'un culte lointain pour Cyrano, dans le sens où il ne peut pas s'en approcher pour

l'aimer. Les traits de son caractère, qui seuls se révèlent dans l'intimité, ne sont pas visibles. Cyrano ne connaît Roxane que de loin. Il affirme :

Nous avons toujours, nous, dans nos poches,
Des épîtres à des Chloris...de nos caboches,
Car nous sommes ceux-là qui pour amante n'ont
Que du rêve soufflé dans la bulle d'un nom !
(*Cyrano de Bergerac*, II, x, 158)

Cyrano vient de confirmer ce que représente l'amour aux yeux du poète. Chloris, comme Roxane, comme Mélissinde, la Faisane et toutes les héroïnes rostandiennes, ne sont que des prétextes au rêve poétique. Ce qui importe pour Rudel comme pour Cyrano, c'est de conserver le rêve qui permet de réinventer sans cesse. Dans le cas de Chantecler, ce n'est pas tant l'amour qui est source d'inspiration mais plutôt le Soleil avec tout ce qu'il comprend comme symboles. C'est justement parce qu'il est inaccessible qu'il fascine Chantecler. Au lieu d'être bénéfique, l'amour qu'il porte à la Faisane nuit au devoir qui l'attache à son métier. Le grand Coq explique à la Faisane :

Je t'adore !
Mais je servirais mal l'œuvre qui me reprend
Près de quelqu'un pour qui quelque chose est plus grand !
(*Chantecler*, IV, vii, 240)

Mais en réalité, l'absolu chez les poètes Rudel, Cyrano et Chantecler ne vient pas exactement de l'amour imaginaire comme tel. Il correspondrait plutôt à l'amour encore plus profond du poète pour son métier.

En premier lieu, *La Princesse Lointaine* symbolise plus que le simple récit de l'amour d'un troubadour pour sa belle. Cette pièce traite de l'attachement profond du poète pour son rêve poétique. Rostand a choisi l'amour humain pour

représenter l'idéal poétique comme il aurait pu choisir une autre source d'inspiration telle la mer, un arbre ou un champ de blé. « Il n'est de grand amour qu'à l'ombre d'un grand rêve » explique Chantecler à la Faisane (*Chantecler*, IV, iv, 215). Ce grand rêve est celui qui alimente la création poétique. Cependant, l'amour humain est sans aucun doute la meilleure représentation de l'inspiration poétique parce qu'elle implique la quête et la merveilleuse découverte de l'inconnu. L'homme trouve dans le sentiment amoureux l'absolu qu'il a si longtemps cherché. Il est confronté par la découverte de son autre moitié, de son deuxième moi. C'est précisément pour préserver l'infini poétique qu'il faut conserver le mystère amoureux. Dans *Cyrano de Bergerac* ainsi que dans *La Princesse Lointaine*, l'amour ne peut pas se consommer. Il doit demeurer intact pour que l'idéal ne soit pas détruit. Si le rêve venait à se réaliser, l'imagination du poète se tarirait et par conséquent, il ne pourrait plus créer. S'il réalisait son rêve, il ne pourrait plus imaginer. C'est le fait d'imaginer qui régit la création littéraire. L'amour imaginaire doit être conservé par crainte de le perdre. (*Griève*, 115) En revenant de la forêt du Rossignol, Chantecler nous apprend la leçon suivante :

[...] celui qui voit son rêve mort
Doit mourir tout de suite ou se dresser plus fort !
(*Chantecler*, IV, vii, 239)

L'amour non réalisé est nécessaire à la création littéraire. C'est la plus belle source d'inspiration parce que le poète n'en subit pas les déboires. (*Apesteguy*, 109) Le poète à l'âme éternellement curieuse ne se satisfait pas de ce qu'il connaît. Il veut dépasser la sphère du connu ou demeurer dans une

situation où il ne connaît pas. Si son rêve meurt, le poète doit mourir lui aussi comme c'est le cas de Cyrano et de Joffroy Rudel. Sinon, le poète optimiste doit se trouver un autre rêve. Dans le cas de Chantecler, s'il ne fait pas lever l'aurore, il éveille les gens à l'aurore. Après la première désillusion, il modifie sa vocation. L'amour du poète pour son métier est inébranlable.

Dans son étude sur *L'amour lointain de Jauffré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*⁷, Léo Spitzer appuie le principe de l'amour lointain comme absolu. Il explique que le « paradoxe amoureux » est à la base de la poésie troubadouresque. Il souligne que l'amoureux jouit de cet état de non-possession qui peut être comparé à l'amour chrétien sur le plan séculier. L'amour se loge dans la sensibilité et non pas dans le regard, ce qui dément le proverbe : loin des yeux, loin du cœur. (*Spitzer*, 9-10) Appliquée à l'analyse de *La Princesse Lointaine*, l'étude de Spitzer est juste. C'est par le biais de ce que lui racontèrent les pèlerins sur Mélissinde que Joffroy Rudel tombe amoureux. Jamais il n'a vu la princesse de Tripoli, c'est par ouï-dire qu'il l'aime. Le prince de Blaye a besoin de cet amour pour écrire ses vers. Mais l'analyse éclairante de Spitzer ne s'arrête pas là. Selon Spitzer, l'amour imaginaire qui tenaille le troubadour lui procure, par le biais de la douleur, une sorte de jouissance. Le poète qui l'éprouve n'est pas à plaindre parce que cette volupté lui procure l'énergie et le courage nécessaires à la rédaction de sa poésie. C'est l'orgueil moral du troubadour qui l'empêche de fléchir et qui lui permet la maîtrise stoïque

⁷ Léo Spitzer a étudié la poésie écrite par le troubadour Jauffré Rudel (dont Rostand raconte l'histoire romancée) pour dégager le sens de la poésie troubadouresque en général. (*Spitzer*)

de ses émotions. (*Spitzer*, 10) Ce trop-plein d'émotion déborde dans les bienfaits de la création littéraire.

En ce qui a trait à *Cyrano de Bergerac*, l'étude de Spitzer est tout aussi éclairante. D'après lui, l'idéologie de la littérature française du XVII^e siècle classique et d'origine chrétienne ressemble très fort à celle des troubadours du temps de Joffroy Rudel. Il s'appuie sur la constatation de Paul Claudel qui note un grand « besoin de nécessité » dans le caractère français en général. (*Spitzer*, 11) Comme Rostand illustre l'idéologie du XVII^e siècle classique dans son *Cyrano de Bergerac*, cette constatation permet de lier l'idée du besoin de jouissance pour créer chez Joffroy Rudel à celui qu'éprouve Cyrano.

Dans *Cyrano de Bergerac*, l'amour du métier semble supplanter l'amour pour Roxane. Premièrement, Cyrano semble construire tout un scénario autour du manque d'amour qui le blesse. Cet amour non-réalisé lui inspire le courage de se battre. Au lieu de sombrer dans la lâcheté et l'inertie, le poète bretteur décide d'agir. L'échec personnel est une source enivrante d'enthousiasme et de jouissance. Deuxièmement, une question s'impose dans l'analyse de l'absolu comme source d'inspiration pour la création poétique. Pourquoi Cyrano ne révèle-t-il pas son amour à Roxane lorsque Christian meurt ? Il reste quatorze ans sans rien lui avouer. Le soir de sa mort où tombent gracieusement les feuilles sur le sol, c'est elle qui le découvre et non lui qui se révèle. Est-ce par pure peur du ridicule qu'il ne lui avoue rien ? La crainte toujours imminente que sa laideur physique puisse faire fuir la douce Roxane l'empêcherait peut-être d'avouer son secret. Cependant, la crainte du ridicule chez Cyrano est absurde.

Il ne peut pas avoir peur de paraître ridicule aux yeux de Roxane alors qu'il ne craint pas le ridicule lorsqu'il ferraille. Ou encore, était-ce un geste de la part de Cyrano pour ne pas nuire à la mémoire de son rival ? « C'est fini, jamais plus je ne pourrai le dire ! » s'écrie-t-il lorsqu'il apprend la mort de Christian. (*Cyrano*, IV, v, 299) Le silence de Cyrano pourrait aussi être interprété comme un geste pour ne pas nuire à l'Idéal, pour préserver ce moment ultime où Roxane confia autant à Christian qu'à Cyrano qu'elle préférerait de loin une belle âme à un corps ravissant. Cet instant ultime est la source de toute inspiration chez Cyrano. Le lecteur apprend plus tard, par la bouche de Ragueneau, qu'il écrit des épîtres et des pamphlets qui irritent ses contemporains. Le courage que le poète extrait de l'amour non réalisé lui permet de réaliser des exploits. Il permet à Cyrano de dénoncer la malhonnêteté.

Dans ce cas, ce n'est plus tellement l'amour qui est source d'absolu mais plutôt la création littéraire. Par le biais de l'amour imaginatif, le poète est en mesure de construire son œuvre. C'est l'idée que le poète se fait de l'amour qui importe. Cyrano préfère l'amour qu'il a créé à celui de Roxane. Il adore l'idéal incarné par Roxane qui stimule son écriture. (*Griève*, 51) L'attachement qu'il éprouve pour sa bien-aimée serait donc purement égoïste. Selon Clayton Hamilton, Cyrano serait tout à fait égoïste dans sa façon d'agir avec Roxane. Il explique que le poète, dans un geste qui paraîtrait tout à fait désintéressé, marie sa cousine à un pauvre d'esprit. Il la confinerait ainsi à une misérable existence. Tout cela parce qu'il a décidé de jouir de la souffrance que lui procure son geste. (*Hamilton*, 36) Ainsi, le fait qu'il ait un nez immense n'est qu'accessoire à son

malheur. Cyrano force sa mélancolie parce qu'il se doit d'être malheureux s'il veut créer. Ce malheur est un malheur positif et non négatif. Il survient avant que Cyrano connaisse réellement la personne aimée et découle de l'idéal qu'elle inspire. Lorsque l'amour est tout à fait consumé et que les horribles défauts de l'autre ont refait surface, l'image du début en demeure gravement entachée. Le poète pessimiste qui écrit ses amours finis rédige de la poésie négative. C'est cet aspect de non-possession et par conséquent de non-connaissance de la chose désirée qui engendre la production littéraire optimiste.

Quant à Chantecler, c'est lorsqu'il est à son plus bas qu'il perd confiance en sa mission d'éveilleur d'aurore et qu'il se réfugie sous l'aile de la Faisane. Lorsqu'il reprend courage en sa vocation, il s'en éloigne. Pourquoi existe-t-il un pareil dilemme entre l'amour et le métier ? C'est parce que sa vocation de poète est trop importante pour laisser interférer l'amour d'une Faisane. Le grand Coq ne peut donner l'exclusivité à la Faisane, alors, il la renie. Il se fait le prêtre de l'Aurore. Il abandonne tout pour pouvoir poursuivre son rêve. En fait, le poète entretient son rêve par le biais de l'imagination parce qu'il a peur qu'il s'évanouisse. Selon Griève, le rêve est une religion. (Griève, 115) Bien plus encore, le rêve que le poète construit pour réaliser sa création poétique est sacré. Le devoir que Joffroy, Cyrano et Chantecler se font de produire est divin.

En réalité, ce genre d'amour ne peut être que celui d'un poète. Seul le poète peut aimer de la sorte. (Hamilton, 24) L'amour imaginatif est l'amour poétique parce qu'il est constructif et parce qu'il pousse à l'action comme à la rédaction. En effet, la souffrance qu'occasionne l'inaccessible raffermi le

courage du poète. Il ne s'apitoiera pas sur son sort. Il poursuivra sa quête avec d'autant plus de ferveur. De ce fait, la quête de l'absolu permet au poète de demeurer optimiste. Il conserve cette foi qui lui permet de continuer à produire son œuvre. Il puisera à même la source de l'idéal, la croyance qui le poussera à s'insurger contre les représentants de la Nuit. A l'opposé de Joffroy Rudel, de Cyrano et de Chantecler, Don Juan et l'Aiglon se résignent à ne rien poursuivre. L'amour que Don Juan voue aux femmes est purement superficiel. Celui de l'Aiglon est tout intéressé. Ils consentent à se laisser glisser vers le vice au lieu de se laisser guider par la lumineuse vertu. Le Frère Trophime a raison de dire que « les grandes amours travaillent pour le ciel » (*La Princesse Lointaine*, I, ii, 10) L'amour qui comporte une part d'idéal est chose aussi sacrée que la foi religieuse puisqu'il redonne plein d'espoir à l'agonisant et puisqu'il entraîne le dévouement et le sacrifice des marinières de la nef rudélienne. (*Apesteguy*, 120)

La lutte entre l'amour superficiel et l'amour imaginaire pour l'absolu poétique se perpétue dans les sphères les plus infimes. Au sein d'un même ouvrage ainsi qu'au sein de toute son œuvre, Rostand oppose le devoir divin que représente la création littéraire et le plaisir charnel. Ainsi, il veut souligner la prépondérance du métier de poète par rapport à l'inertie du pessimiste. Justement, dans *La Princesse Lointaine* comme dans *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*, il existe une lutte entre le devoir perçu comme vertueux et le plaisir condamnable. L'éternel dilemme entre la raison et les passions dans l'œuvre rostandienne rappelle les tragédies de Corneille. Les personnages poètes sont de la trempe des héros cornéliens. Joffroy, Cyrano et Chantecler sont issus de la

veine de Polyeucte et de don Rodrigue. Leur besoin de rêve et d'enthousiasme les lie à l'esprit cornélien.

De toutes les œuvres du dramaturge du XVII^e siècle, c'est *Polyeucte* qui semble le mieux représenter les trois pièces rostandiennes qui font l'objet de la présente étude. (*Ernest-Charles*, 420-421 et *Haraszti*, 45 ; 61-62) Cette tragédie raconte le dilemme intérieur de Polyeucte emprisonné après avoir brisé les idoles païennes. Ce dernier oscille entre le devoir religieux qui l'appelle à se sacrifier en mourant pour le geste qu'il a commis et l'amour humain qui le pousse naturellement vers sa femme. Pour être libéré et pour pouvoir retourner auprès de sa nouvelle épouse, Pauline, son beau-père le prie d'abjurer son geste. Polyeucte refuse et se voit condamné au supplice. Par ce geste, Pauline et son père sont touchés par la grâce et se convertissent. Sévère, rival de Polyeucte qui aurait bien voulu épouser Pauline, promet de défendre la cause des chrétiens devant l'empereur.

L'influence de Corneille sur Rostand, ou plutôt, leur ressemblance annonce la lutte entre le devoir du métier et le plaisir de l'amour. Chez Rostand, le devoir divin des poètes optimistes s'oppose au plaisir charnel. Le premier représente l'attachement des poètes au rêve poétique profond et le second illustre l'obscurcissement de la production littéraire effectué par les personnages qui ne sont pas des poètes. La lutte existe dans chaque œuvre individuelle sous la forme de symboles comme elle subsiste au sein de toute l'œuvre et de façon plus générale. Tout comme Pauline, les héroïnes rostandiennes se trouvent confrontées au plaisir charnel de se laisser choir dans les bras de l'être adulé

pour sa beauté physique et au devoir sacré qui consiste à suivre le poète spirituel. (*Haraszti*, 190) En premier lieu, Mélissinde est attirée par la beauté purement charnelle de Bertrand d'Allamanon. Puis, sous la pression du remords, elle cède au devoir sacré et accourt embrasser son poète mourant sur la nef. (*Haraszti*, 101-102) Le renoncement dont elle fait preuve est total. Elle se dépouille de ses bijoux, coupe une énorme mèche de ses longs cheveux blonds au grand désarroi de Bertrand et se sacrifie à la religion. Que pourrait-elle faire d'autre que de se convertir à la religion après avoir connu pareil amour, pareil idéal ? L'amour est ici comme un élan vers la conversion et la foi lumineuses. Mélissinde, ayant pri contact avec Joffroy Rudel, ce prince, dont l'amour pur rappelle celui de Dieu, a vu sa soif s'assouvir. Elle l'avoue dans les vers suivants:

Qu'étiez-vous, rêve, amour, rose rouge ou lys blême,
 Près de ce printemps qu'est l'oubli de soi-même ?
 Afin que ce printemps pour moi soit éternel,
 Je prendrai le sentier qui monte au Mont Carmel !
 (*Princesse*, IV, ii, 97)

Dans *Chantecler*, c'est la mort imminente de la Faisane, prise dans les filets d'un chasseur, qui efface aussitôt le côté charnel de l'amour. Bien sûr, le grand Coq lui-même est aussi confronté au deux rivaux éternels : le devoir et le plaisir. Il ne peut rester indifférent au plumage doré de la belle Faisane. Comme Polyeucte qui choisit le devoir qui l'attachait à son Dieu, le grand Coq choisit le devoir qui l'attache à son métier de poète. Il préfère poursuivre sa mission qui éveille l'humanité aux bienfaits de la lumière que de s'adonner aux plaisirs de l'amour. La Faisane est sacrifiée au profit de l'humanité. Dans le cas des deux

autres héros, c'est la mort de Joffroy Rudel et de Cyrano, comme celle de Polyeucte, qui éloigne instantanément le souci de la chair. (*Suberville*, 28)

La lutte qui s'amorce entre le devoir divin et le plaisir charnel se perpétue même dans les symboles dont se sert Rostand. Elle permet l'unité interne de chaque œuvre. En premier lieu, *La Princesse Lointaine*, pièce dite symbolique, est le théâtre par excellence où se livre la bataille entre l'amour spirituel et l'attachement terrestre. Haraszti s'accorde avec Haugmard pour dire que tout dans cette œuvre est symbole. Rudel, c'est le poète, c'est l'âme, et Bertrand, c'est le corps, c'est la vie. (*Haraszti*, 106, *Haugmard*, 17). Léo Spitzer donne raison à Haraszti et à Haugmard. Il décèle deux genres d'amour dans la poésie troubadouresque : le bon amour courtois qui est divin et platonique et le mauvais amour charnel qui est profane. Le profane peut être rendu divin mais le divin ne peut devenir profane. Il donne l'exemple quelque peu troublant de « La divine Sarah Bernhardt et Jésus mon chéri. » (*Spitzer*, 5) Il semblerait que M. Spitzer ait lu l'œuvre d'Edmond Rostand. Dans *La Princesse Lointaine*, Rostand a très bien capté l'idéologie des poètes troubadouresques. Dans son œuvre, l'amour charnel et l'amour spirituel s'affrontent.

Tout d'abord, Pierre Apesteguy décèle deux genres de symboles dans *La Princesse Lointaine* de Rostand, mettant en valeur la supériorité de la pureté du poète Rudel face à la passion du poète médiocre Bertrand. (*Apesteguy*, 121) Il existe une symbolique des fleurs qui oppose le lys "blême" à la rose rouge. Ensuite, il y a la symbolique des couleurs qui met en opposition le blanc pur et le rouge passion.

Peu avant l'arrivée de la nef au quai de Tripoli, Bertrand d'Allamanon raconte la princesse aux mariniers épuisés de fatigue. En la décrivant, il leur explique que « ses attitudes sont des fleurs » (*La Princesse Lointaine*, I, iii, 14). En effet, tout au long de la pièce et chaque fois que les attitudes de Mélissinde changent, les fleurs qui ornent ses appartements changent également. Avant que Bertrand d'Allamanon s'introduise dans les appartements de Mélissinde pour lui réciter les vers de Joffroy Rudel, la princesse de Tripoli vivait en recluse. Elle était surveillée par le chevalier aux armes vertes, gardien engagé par son prétendant jaloux, l'Empereur Manuel de Comnène. Les lys purs qui parsèment ses appartements et qu'elle offre aux pèlerins en guise de souvenir sont le symbole de la pureté de son âme et surtout de la clarté de son amour. Elle rêve du lointain Joffroy Rudel mais est condamnée à épouser un homme qu'elle n'aime guère. Son amour est pur et chaste puisqu'il demeure entièrement spirituel. Au deuxième acte de la pièce, lorsque Bertrand d'Allamanon se fraye un chemin jusqu'à Mélissinde pour venir lui réciter les vers de Rudel, les sentiments de la princesse changent. Soudain séduite par l'apparence physique du troubadour provençal, l'amour de Mélissinde tourne au rouge passion. Au troisième acte, les lys blêmes sont remplacés par des roses rouges. Les joues de Bertrand sont rouges de santé alors que celles de Rudel sont à jamais pâles. (*Griève*, 148) Bertrand représente la vie terrestre à laquelle Mélissinde choisit de s'attacher avant de se convertir et Joffroy incarne la vie spirituelle. Les sentiments de la princesse penchent vers l'attrait charnel de Bertrand d'Allamanon.

C'est vrai cependant j'ai d'obscures révoltes
 À m'en aller vers lui, blême, prêt au tombeau,
 Au lieu de garder l'autre ici, vivant et beau !
 (*Princesse*, III, vi, 64)

Pour tenter de convaincre Bertrand de rester et d'oublier son amitié loyale qui l'unit à Joffroy Rudel, elle s'exclame avec persuasion :

Tu vois, on a jonché de chaudes roses rouges
 Le sol fleurdalisé ce matin de lys froids.
 --Le vitrail est fermé, te dis-je, plus d'effrois ! --
 J'ai renié la pâle fleur des songeries
 Pour la fleur amoureuse ; il faut que tu souries !
 (*Princesse*, III, vii, 69)

La rose rouge représente l'amour charnel et chaud du beau Bertrand d'Allamanon alors que le lys blanc symbolise l'amour imaginaire du moribond Joffroy Rudel. La rose triomphera quelques instants dans le cœur de la princesse mais le lys conservera l'exclusivité lorsqu'elle se décidera à rejoindre Joffroy Rudel sur la nef. Son choix sera pur et définitif. À la fin du quatrième acte de *La Princesse Lointaine*, ce sont des lys blêmes que la princesse de Tripoli versera en cascades sur la nef du moribond.

Le choix des couleurs dans *La Princesse Lointaine* illustre le dilemme symbolique entre l'amour charnel et l'amour spirituel. À la fin du deuxième acte, le brave troubadour provençal lutte contre les soldats de Manuel. La princesse du haut de ses appartements rencontre le regard de Bertrand. Sous les conseils de Sorismonde, Mélissinde arrache la manche de sa robe blanche et la jette à Bertrand qui est chargé de la souiller du sang de ceux qu'il abat. Lorsqu'il tue le

chevalier aux armes vertes et qu'il parvient à entrer chez la princesse, il lui rend la manche empourprée. Avant même que les lys soient remplacés par des roses sur les dalles de l'escalier, la manche blanche et pure d'une princesse éprise d'amour spirituel est souillée par le sang rouge de l'attrait physique. La manche souillée de sang symbolise le coup de foudre entre Bertrand d'Allamanon et la princesse lointaine.

L'amour de Joffroy Rudel lutte de vive force contre celui de Bertrand d'Allamanon dans le cœur de la princesse. Elle tergiverse, hésite, oscille entre un acquiescement peu sincère et un rejet orgueilleux. Enfin, elle se résigne à suivre le meilleur chemin, celui du Mont Carmel, celui de la vertu. Car l'affrontement véritable entre les deux amoureux est celui qui oppose le Bien au Mal comme la lumière à l'obscurité. Mélissinde explique à Bertrand le dilemme qui l'assaille :

Il était, –je le sens, hélas ! et j'en soupire ! --
 Mon âme la meilleure, et vous êtes la pire !
 (*Princesse*, III, vi, 64)

Ce dilemme, qui oppose l'amour charnel et rouge passion à l'amour imaginaire et blanc pureté, est celui qui transparaît dans toute l'œuvre de Rostand. En effet, Rudel, Cyrano et le Coq Chantecler font ressortir le meilleur des gens qui les entourent. Ils sont tous trois prêtres qui prennent sous leurs ailes les blessés, les torturés et qui ramènent sur le droit chemin tous ceux qui s'en écartent. Étant en possession de la lumineuse raison, ils sont en mesure de divulguer la clarté aux autres. Le poète est un prêtre qui se consacre entièrement à sa vocation. Au lieu de choisir l'attrait physique, comme l'avait fait

Don Juan, il s'en écarte pour mieux se consacrer à son devoir de conversion et de libération.

Toujours dans *La Princesse Lointaine*, la libération de la princesse de Tripoli est double et s'opère à différents niveaux. La première, effectuée par le troubadour provençal, est une libération purement physique. Bertrand d'Allamanon enraye l'emprise physique du chevalier aux armes vertes en le tuant et rend à Mélissinde la liberté. Dorénavant, elle peut sortir à sa guise et laisser entrer qui elle veut dans ses appartements. La seconde libération, opérée par le prince de Blaye, se veut beaucoup plus profonde car elle est entièrement spirituelle. Joffroy Rudel lui apportera bien plus que Bertrand d'Allamanon. À son contact, elle se dépouillera de toute matérialité et se convertira au devoir divin. Désormais, elle n'aura plus jamais soif. Elle aura bu l'eau sacrée du puits de Sichem. Elle aura obtenu une réponse à la question ultime qu'elle se posait avant son contact avec le divin Rudel :

Hélas ! grande inquiète, ô mon âme, où, comment,
Connaîtras-tu jamais l'entier rassasiement ?
Éternelle assoiffée, affamée immortelle,
Le pain, où donc est-il ? La source, où donc est-elle ?
(*Princesse*, III, vii, 76)

Des tréfonds de son appartement, la belle Mélissinde n'entend pas le bruit de la source divine qui coule. C'est seulement lorsque la princesse quitte ses appartements qu'elle peut plus aisément sortir d'elle-même.

Dans *Cyrano de Bergerac*, les symboles qui illustrent la lutte entre l'amour humain et le devoir divin n'existent pas. Cependant, le combat qui fait l'unité de la pièce est engagé mais il prend une tournure différente. Tout comme

Méïissinde, Roxane est séduite par l'attrait charnel de Christian. Le choix qu'elle fait plus tard d'aimer l'âme des lettres qu'elle reçoit, n'engendrera jamais réellement de dilemme. Jusqu'à la mort de Cyrano, Roxane ne saura pas que l'âme de Christian se logeait dans un autre corps. L'acte qui la fit choisir la beauté de l'âme au profit de la beauté physique n'est peut-être pas sincère. (*Haraszti*, 127) Si elle avait été confrontée au même dilemme que Méïissinde, aurait-elle toujours préféré l'âme de Cyrano enfermée dans un corps ridiculement grotesque à la beauté vide de Christian ? Aurait-elle choisi le devoir plutôt que le plaisir ? Nul ne saura réellement sauf Rostand lui-même. Émile Faguet se questionne aussi sur la sincérité du choix de Roxane. Il affirme qu'étant précieuse, elle ne pensait pas vraiment à ce qu'elle disait et qu'elle ne paraissait pas profondément convaincue dans son geste. (*Haraszti*, 127) Cependant, si le lecteur se fiait à la sincérité de l'auteur, il verrait que Roxane était sans doute fidèle et qu'elle exprimait la vérité de son cœur dans ce geste sublime. Si Rostand demeure fidèle à la trame habituelle de ses pièces, la conversion de Roxane à un amour plus raisonné est aussi sincère que celle de Méïissinde. Alors, s'annule le doute. Roxane est bien la digne héritière des précieuses de Rostand. Joffroy Rudel et Cyrano auront réussi à convertir les héroïnes. Les deux précieuses, Méïissinde et Roxane, seront ramenées dans le droit chemin, et le poète triomphe.

En ce qui concerne *Chantecler*, la progression est la même que dans *Cyrano de Bergerac*. Il fut déjà question de la symbolique au chapitre précédent où la Faisane faisait partie du monde des nocturnes et de la fausse clarté. Elle

brille de tout son plumage et fait concurrence à l'Aurore, muse du coq Chantecler dont elle est amoureuse. À l'égal de Cyrano et de Joffroy Rudel, Chantecler devra la convertir en la persuadant de tenir le second rôle. Elle devra consentir à l'appuyer dans son métier d'éveilleur du Jour et de donner l'exclusivité à l'Aurore. Elle ne se sacrifiera que lorsqu'elle se rendra compte que l'Aurore passera toujours en premier pour le coq, même si ce dernier sait qu'il ne fait pas lever l'Aube. En réalité, la Faisane fait de l'ombre à la clarté du jour.

Grâce à l'analyse de l'opposition entre l'amour imaginaire et l'amour charnel et grâce aussi à l'étude des symboles dans *La Princesse Lointaine* et dans *Chantecler* ainsi qu'à l'analyse de *Cyrano de Bergerac*, une idée se fait clair dans l'esprit du lecteur. La poésie, par sa luminosité et son rôle de religion, est si importante au poète rostandien qu'elle passe avant tout. Elle incarne l'absolu auquel se vouent les trois personnages principaux. Le devoir qu'ils se font de communiquer ses bienfaits est si pressant qu'il anéantit tout effort qui tendrait vers un autre idéal.

Pour faire ressortir la suprématie de l'amour imaginaire, Rostand développe l'idée de l'amour superficiel chez les non-poètes dans *La Dernière Nuit de Don Juan* et dans *L'Aiglon*. Elle fait l'unité externe de son œuvre dramatique. A l'opposé des poètes, aucun de ces deux personnages ne produit quelque chose. L'Aiglon ne cesse de tergiverser entre le désir de gloire qui le hante et son manque de confiance. Toute la pièce de Rostand repose sur ces oscillations pour enfin retomber dans le pessimisme morose. Les titres que donne Rostand aux six actes de sa pièce le démontrent bien. Il passe des « ailes

qui poussent » du premier acte, aux « ailes qui battent » du deuxième, aux « ailes qui s'ouvrent » du troisième, aux « ailes meurtries » du quatrième, aux « ailes brisées » du cinquième, pour enfin en arriver aux « ailes fermées » du sixième acte. Cet élan retrace la tentative d'action de l'Aiglon et son échec final. Dans cette pièce se trouve l'essentiel d'une vie manquée. Lorsque le duc de Reichstadt se trouve face à la plaine de Wagram, enfin libéré de l'emprise autrichienne qui le gardait enfermé à Schönbrunn, il abdique sans même s'être élançé vers son rêve. Son motif d'abandon réside dans sa détermination de sauver la comtesse Camerata, travestie en duc pour le bal masqué, qui risque de se faire tuer. Les troupes autrichiennes parties à sa recherche le rattrapent et il retourne à Schönbrunn pour y mourir. Il y demeure et choisit de se lancer éperdument dans les bras des femmes qui le couvent comme un enfant. L'incapacité d'agir du duc de Reichstadt est justement causée par son manque de maturité. L'amour qu'il a pour les femmes est un amour d'enfant pour sa mère. Comme le dit Rostand lui-même, cette pièce « n'est pas autre chose que l'histoire d'un pauvre enfant. » (*L'Aiglon*, prélude à la pièce, 27)

L'Aiglon échoue lamentablement dans la tentative d'atteindre son idéal parce qu'il manque d'enthousiasme. Il décide de ne pas suivre le chemin difficile qui le mènerait à réaliser son rêve de gloire. Le duc n'est rien d'autre qu'un grand enfant, tenant dans ses mains le globe du monde ainsi qu'un ballon.

La triste histoire de l'Aiglon ressemble à celle de Don Juan. Ce dernier s'adonne lâchement au plaisir de la chair parce qu'il craint l'amour véritable. Il n'est pas poète parce qu'il n'explore pas les profondeurs insondables de l'âme

féminine. Il n'en connaît que l'enveloppe externe. Il prétend connaître les femmes dont il fut l'amant parce qu'ils ont été intimes. Les femmes ne sont que des ombres dans sa vie, des ombres dont il ne se rappelle même pas les noms. Croyant connaître l'absolu, il revient bredouille aux portes de l'enfer. Toute sa vie durant, il est passé à côté de l'idéal. Il ne l'a pas trouvé parce qu'il n'a pas cherché à le trouver. Craignant la difficulté, il a choisi la liaison charnelle facile au lieu d'une relation spirituelle qui implique la difficulté, et en quelque sorte, l'abnégation. Aussi bien l'Aiglon que Don Juan ne parviennent à tarir leur soif d'absolu. L'amour charnel de Don Juan est associé à l'enfer et au diable. Au contraire, l'amour imaginaire qui incite à l'action chez les poètes optimistes est mis en relation avec Dieu et le divin.

Seulement, si le devoir des poètes Rudel, Cyrano et Chantecler est aussi sacré qu'une religion et l'amour charnel des non-poètes, l'Aiglon et Don Juan, est corrompu, le poète ne serait-il pas à son tour un être sacré ? *La Samaritaine*, quatrième pièce de Rostand, met en scène le personnage de Jésus qui ressemble étrangement aux protagonistes poètes optimistes.

Cet évangile en trois tableaux met en scène un texte biblique romancé où Jésus et ses apôtres arrivent près de la ville de Sichem en Samarie. Le Messie tant attendu qu'on ne l'espère plus, s'installe sur le rebord du puits de Sichem. Photine, une ravissante samaritaine vient à passer pour y puiser de l'eau. Le Sauveur tente de la convertir. Être aussi charnel qu'assoiffé, Photine se laisse difficilement persuader. Elle ne croit pas qu'elle se trouve en face du Seigneur. Malgré tout, Jésus parvient à la convertir. Puis il l'envoie convertir tous les

habitants de la ville en évoquant les paroles qu'il avait énoncées. Au début, les Samaritains ne la prennent pas au sérieux, d'abord parce qu'ils ne croient plus à la venue du Messie et ensuite parce que Jésus ne peut pas avoir converti une pareille pécheresse. Photine a eu cinq amants. Après l'avoir entendue prononcer les paroles du Christ, après maintes oscillations, ils se laissent convaincre et se dirigent tous vers le puits de Sichem pour accueillir le nouveau venu.

De prime abord, *La Samaritaine* semble être une pièce à part dans la création dramatique d'Edmond Rostand. Cependant, il existe une ressemblance profonde entre *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac*, *Chantecler* et *La Samaritaine*, surtout en ce qui a trait au poète. Rappelons que Jules Haraszti a signalé la préférence de Rostand pour les protagonistes poètes incarnés par Rudel, Cyrano, Chantecler et Percinet dont il sera question dans le chapitre suivant. (Haraszti, 91) Martin Jacob Premsela ajoute que Haraszti aurait pu rallonger la liste en évoquant le Pierrot Rieur, Ragueneau et le Vieux Pion, le Pif-Luisant de ses *Musardises*. Cependant, ce qui est le plus à retenir dans cette constatation c'est la parenté entre le Christ et les poètes que décèle Premsela. (Premsela, 40)

En premier lieu, la parenté qui existe entre les protagonistes poètes et le Jésus de *La Samaritaine* est si profonde que la critique accusa Rostand d'avoir transformé le Messie en versificateur verbeux. La critique littéraire fut effectivement très sévère à l'égard de *La Samaritaine*. Elle reprocha à Rostand de ne pas avoir su capter l'image du Messie telle qu'elle fut rendue par la Bible. Jésus ressemblerait plus à un poète qu'à un Sauveur, déjà dans l'abondance de

son verbe. Il parle trop et ses tirades sont trop lyriques. Jésus, qui d'habitude parle peu, s'explique à n'en plus finir dans *La Samaritaine*. (Premsele, 60)

Toujours d'après Premsele, Jésus qui s'exprime ainsi : « Je devine que quelque chose ici va s'accomplir de grand » représente mal le Messie. En réalité, le Christ ne devine pas mais il sait. Il comprend et ne rêve pas. Premsele conclut que Rostand voit tout en fonction de son métier et donc poétiquement. Le dramaturge a tout défiguré au profit de la poésie : l'histoire dans *Cyrano de Bergerac*⁸ comme dans *L'Aiglon* et la théologie dans *La Samaritaine*. (Premsele, 60) Non seulement Rostand donne des allures de poète à son Jésus, mais il lui attribue aussi des traits humains. Jules Haraszti insiste sur la ressemblance du Jésus de *La Samaritaine* et de l'homme. D'une part, il est trop sensible à la beauté physique de Photine. Il représente trop la figure de l'amant romanesque esquissée dans les autres pièces de Rostand. (Haraszti, 113-115) Le Jésus de *La Samaritaine* ne pourrait-il pas s'émerveiller sur la beauté des mortels comme le poète des beautés de la Nature et de l'homme ? La définition de J. W. Griève sur le poète permettrait de considérer le Jésus de *La Samaritaine* comme un poète.

Celui-là [le poète] saisit, par un vif sentiment de la beauté, les valeurs suggestives de la nature, et les fixe pour jamais dans son activité créatrice ; ou bien, avec une sympathie prompte, il aperçoit la valeur de quelque idéal humain, de quelque passion maîtresse, et en fait une réalité pour nos sentiments communs. (Griève, 103)

En fait, c'est le sentiment de la beauté chez le poète qui lui permet de saisir les éléments qui seront immortalisés dans son écriture. Le Messie, tout

comme un poète, aurait cette faculté de pouvoir saisir la beauté physique des mortels. Cette attirance pour l'aspect extérieur des objets et des humains ne peut pas être confondue avec l'attachement charnel d'un Don Juan ou d'un Bertrand d'Allamanon par exemple. Au contraire, Jésus remarque la beauté de la création de Dieu comme Joffroy Rudel chante la beauté de Mélissinde, comme Cyrano de Bergerac admire la beauté de Roxane et comme le Coq chante la beauté de l'Aurore dont les reflets inondent la Nature. Cet attachement pour la lumière et pour ce qui chatoie est purement poétique et chaste chez le poète optimiste. La comparaison entre le Messie et les poètes continue à s'étendre.

Singulièrement, les trois protagonistes poètes sont apparentés à Jésus dans le sens où ils semblent avoir la même fonction. Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler à l'égal de Jésus sont tous des meneurs d'hommes qui soulagent et apaisent les souffrances terrestres. Comme Jésus qui apaise la soif spirituelle de la Samaritaine, Cyrano apaise celle de Roxane et Joffroy Rudel celle de Mélissinde. La confession suivante de la part de la Samaritaine ne ressemble-t-elle pas à celle de Mélissinde ? Ne ressemble-t-elle pas aussi à ce que Roxane avoue à Christian sur le champ de bataille au siège d'Arras ? N'est-ce pas là tout ce que symbolise le geste de la Faisane ? Dans ce passage significatif transparaît la voix de Don Juan, séducteur déchu pour avoir à jamais eu soif.

Quelques fois je croyais aimer, et qu'en aimant
Tout irait mieux, et puis je n'aimais pas vraiment,

⁸ Émile Magne en fait l'étude complète dans son ouvrage *Les Erreurs de Documentations de « Cyrano de Bergerac »*.

Et je restais avec une âme encore plus sèche ? ...
 Mais, dès qu'on me parlait d'une autre source fraîche,
 L'espoir d'une eau nouvelle et de nouveaux chemins
 Me faisait repartir mon urne dans les mains !
 (*La Samaritaine*, I, v, 59)

La ressemblance s'étend jusqu'à la conversion de Photine. Elle est la même que celle des trois autres héroïnes. Nous retrouvons en la Samaritaine les premières hésitations de Mélissinde, l'amour charnel de Roxane et la vanité orgueilleuse de la Faisane. (*Premsele*, 62-63) Les quatre femmes possèdent toutes les qualités des précieuses qui font d'elles des êtres superficiels. (*McKay-Ross*, 20)⁹ En effet, l'amour de la samaritaine pour Jésus ressemble très fort à celui qui unit Mélissinde, Roxane et la Faisane à leur poète respectif. L'amour de Photine passe par les mêmes étapes que celui des trois autres. Avant d'être mise en contact avec Jésus, son amour est exclusivement charnel. Après avoir fait la connaissance du Messie, son amour devient purement et divinement lumineux. Dorénavant, Photine se dévouera pour la cause du Sauveur comme Mélissinde, Roxane et la Faisane finissent par s'accorder avec le rêve poétique de leur poète. Les mots de Jésus en témoignent :

Comme l'amour de moi vient habiter toujours
 Les cœurs qu'ont préparés de terrestres amours,
 Il prend ce qu'il y trouve, il se sert des choses
 Il fait d'autres bouquets avec les mêmes roses :
 [...] Et la chanson d'amour devient une prière.
 (*La Samaritaine*, I, v, 59)

Suberville explique que l'on retrouve dans *La Samaritaine* le fond divin de l'amour découvert dans *La Princesse Lointaine*. Il faudrait sans doute ajouter à

⁹ Marie Cecilia McKay-Ross étudie la préciosité dans l'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand et remarque chez l'auteur autant que chez ses personnages l'attrait qu'ils ont pour le précieux.

sa liste *Cyrano de Bergerac* et même *Chantecler*. Le poète de l'âme ramène le lecteur dans les hauts lieux et cela « sans le faire exprès ». Tous, nous le suivons sans hésitations, sans tenir compte de la différence de nos croyances, pour voir « les courtisanes s'agenouiller auprès de Celui qui bouleverse nos vaines hiérarchies et proclame que les derniers seront les premiers... » (*Suberville, 46*)

Plus encore que l'amour, la conversion semble nécessaire aux héroïnes pour que le cœur opère le transfert de l'amour charnel à l'amour spirituel. Pour qu'elles puissent saisir l'amour spirituel, il faut qu'elles aient eu l'expérience d'un amour charnel. Dans le cas de Photine, son expérience charnelle lui vient de ses cinq amants. Bien que l'expérience se réduise à l'attrait, pour Mélissinde, elle lui vient de Bertrand. Chez Roxane elle provient de Christian et chez la Faisane, elle vient de Chantecler. Il semblerait que les héroïnes soient mises en contact avec le côté superficiel de l'amour avant qu'on leur présente l'amour véritable et profond. C'est logique, car pour pouvoir changer, il faut avoir eu l'expérience du contraire. Pour savoir goûter à la lumière, pour savoir ce qu'elle est réellement, il faut donc connaître son pendant, la noirceur. Rudel, Cyrano et Chantecler ont su goûter à l'obscurité du pessimisme avant d'avoir pu chanter la lumière optimiste. Comme chez l'enfant qui apprend les contraires, l'héroïne précieuse apprend à aimer véritablement. L'apprentissage se fait d'abord par les sens puis peu à peu est raisonné. La chaleur ne s'apprécie guère si elle n'est pas précédée d'une froideur quelconque. Il en va de même pour la soif qui ne peut pas être apaisée s'il n'y a guère de soif.

Dans trois des quatre pièces étudiées, *La Samaritaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*, de même que dans *Les Deux Pierrots*, lorsque l'héroïne se convertit, elle prononce quatre fois la même chose. Colombine murmure : « Vous savez donc pleurer » lorsqu'elle apprend la souffrance cachée du Pierrot rieur. Roxane s'exclame : « Comme vous la lisez » lorsqu'elle découvre l'âme de Cyrano qui lui récite la lettre soi-disant écrite par Christian. À l'égal des deux autres, la Faisane s'écrie : « Chantecler » lorsque Chantecler lui révèle son secret. La Samaritaine lance quatre fois : « Seigneur » lorsqu'elle est convertie. (ApesteGuy, 91) Rostand aurait sans doute utilisé ce procédé pour mettre en valeur la conversion de ses héroïnes et ainsi la rendre plus évidente aux spectateurs. Seule dans *La Princesse Lointaine*, Mélissinde est convertie sans émettre ces quatre paroles sacrées.

La parenté entre les trois pièces à l'étude et *La Samaritaine* continue à se développer. Les protagonistes poètes ressemblent au Christ, déjà par l'influence qu'ils exercent sur les humbles. Le Christ n'est-il pas la lumière du monde? Comme le Messie, les poètes ne sont-ils pas destinés à répandre la lumière? En apaisant la faim physique des troupes fatiguées, Cyrano apaise en même temps leur soif d'absolu. Il leur redonne courage en leur insufflant l'enthousiasme pour la bataille patriotique sur les airs de flûte du pays. La faim qui leur tordait les entrailles se dissipe comme par magie et les cadets de Gascogne sont prêts à affronter l'ennemi. (*Cyrano de Bergerac*, V, ii, 240-250)

Comme Cyrano et Jésus, Joffroy Rudel, par personne interposée, soulage la souffrance des marinières fatiguées après avoir navigué pendant de longues

jours. C'est à la lecture des vers du poète par Bertrand d'Allamanon que l'équipage reprend courage. Il leur lit le poème qu'a composé le moribond en l'honneur de la princesse lointaine. Comme par enchantement les douleurs physiques disparaissent et les mariniens ne rêvent plus que d'une chose: diriger vers le quai de Tripoli la nef de Joffroy Rudel. Ainsi, ils pourront tous admirer le beau visage de la princesse lointaine. Les mariniens ne rameront plus que vers un seul but. Leur soif ne sera orientée que vers un seul objet: Mélissinde.

Jusqu'à présent, il s'agissait d'étudier la parenté des poètes optimistes avec le Jésus de *La Samaritaine*. Cependant, ne s'agirait-il pas de l'inverse? Le poète avait peut-être pris une telle importance dans l'esprit de Rostand qu'il ne pouvait s'en détacher. Même s'il écrivait sur un autre sujet, il mettait en scène des personnages qui avaient un métier semblable au sien. Ne serait-ce pas le poète qui ressemble à Jésus? Rostand aurait-il voulu comparer les deux êtres? Aurait-il voulu les placer sur un pied d'égalité? Certes oui, mais pourquoi? Parce que tous deux sont porteurs du même message. Cyrano, Rudel et Chantecler ont compris le message de Jésus. C'est celui qu'ils véhiculent eux-mêmes.

Soyez doux. Comprenez. Admettez. Souriez.
 Ayez le regard bon. Ce que vous voudriez
 Qu'on vous fit, que ce soit ce qu'aux autres vous faites:
 [...] Envoyez votre cœur souffrir dans tous les maux!...
 Enfin, que sais-je, moi! Des mots nouveaux! Des mots
 Parmi lesquels un mot revient, toujours le même:
 "Amour...amour...aimer!...Le ciel, c'est quand on aime.
 [...] Il faut sacrifier sa vie à son amour.
 (*La Samaritaine*, II, iii, 104-106)

C'est un message d'absolu. Il faut unir le monde sous le même étendard: celui de l'amour spirituel. Dans le cas des poètes il s'agit de l'amour imaginaire

qui sert leur métier. Dans le cas du chrétien il s'agit de l'amour spirituel pour son Dieu. En fait, comme il en fut question au début du chapitre, ces deux genres d'amour sont intimement liés de par leur aspiration à l'absolu. Les poètes consacrent leur vie et leur âme à leur religion. La poésie représente tout pour eux et possède l'attrait d'une religion. Il semblerait que les poètes y soient tellement dévoués qu'ils soient presque des prêtres. Comme ces derniers, ils ont fait vœux de chasteté, de pauvreté, d'obéissance et d'humilité. Ni Chantecler, ni Rudel, ni Cyrano ne s'écartent de ces quatre conditions. Les protagonistes ne laissent rien entraver leur métier. Les trois poètes choisissent l'obéissance au devoir et la chasteté lorsqu'ils sont confrontés à l'amour charnel. En ce qui concerne la pauvreté et l'humilité, ils demeurent aussi fidèles qu'aux deux autres vœux. Joffroy Rudel renonce au confort de son château, à ses biens et à la facilité des relations amoureuses pour poursuivre son rêve poétique à travers les mers déchaînées. Sur ce point, il ressemble à Cyrano qui renonce aux bienfaits d'un mécène pour améliorer sa situation financière. Ni Cyrano ni Chantecler ne s'habillent comme des bien nantis. Ils sont simples et humbles. Le coq ne ressemble pas aux coqs exotiques et bariolés de chez la Pintade. C'est moralement qu'ils ont leurs élégances. (*Cyrano de Bergerac*, I, iv, 64)

Chantecler, Rudel et Cyrano sont tous trois « prêtres » de la lumière. Leur travail demande des sacrifices et des efforts constants. Pour créer, pour se dévouer à une œuvre quelconque, il faut mettre le plaisir de côté au profit du devoir que représente le travail sérieux. Les trois protagonistes poètes ne semblent jamais s'amuser. Ils souffrent à perpétuité comme leur auteur souffrait à l'époque où il

composait ses pièces de théâtre. Rosemonde Gérard témoigne du dévouement de son mari à son œuvre. Il ne vivait pour rien d'autre. Il pensait incessamment à ses pièces, distrait pour tout et partout. (*Gérard*, 27) Suberville a raison d'affirmer que son œuvre « reste comme un élan vers la Beauté, reflet de Dieu, et l'Esprit, source de la vie, l'eau fraîche que le poète aura puisée au puits de Sichem, ne cessera de vivifier le fond de son œuvre, et la voix des cloches saintes passera toujours dans l'agonie de ses êtres de rêve. » (*Suberville*, 7)

Les protagonistes poètes ressemblent à Jésus par ce qu'ils inspirent à leur bien-aimée. Autant Mélissinde que Roxane que la Faisane sont converties aux bienfaits de leur amoureux. Mélissinde la première explique à Sorismonde, sa confidente, ce que représente Joffroy Rudel pour elle:

Je lui dois mes fiertés, mes soucis, mes scrupules,
 Mes frissons délicats et mes larmes aux yeux,
 Tout ce qui m'envahit de noble et d'anxieux,
 Je lui dois la blancheur des robes que je porte
 Et je lui dois enfin mon âme, en quelque sorte!
 (*Princesse*, II, iii, 36)

Elle lui doit encore plus que la pureté de son rêve et de ses sentiments. Elle lui est redevable du rassasiement de son âme. En fait, c'est le poète qui inspire la conversion chez l'héroïne rostandienne. Ni Don Juan ni l'Aiglon n'inspirent une telle force aux femmes. Ainsi, l'amour spirituel est supérieur à l'amour charnel. Le poète étant le représentant de l'amour imaginaire est divin et dominant. Sa soif s'est assouvie parce qu'il a compris l'existence.

Justement, comme il en fut question au début de ce chapitre, la religion découlerait de la poésie parce qu'elle part d'une seule et unique source: le besoin d'absolu chez l'homme. Dans l'œuvre de Rostand, la poésie devient une religion parce qu'elle représente l'accès à l'idéal. Cet idéal prend l'apparence d'un absolu. Si la poésie est lumière et religion, le poète est son prêtre. Si la poésie est quelque chose de sacré, celui qui l'honore l'est aussi. Il reste à définir le contenu de cette poésie et ce pour quoi milite réellement le poète rostandien.

Rudel, Cyrano et Chantecler incarnent la parenté profonde entre la religion et la poésie. À quoi servent la poésie et la religion? A bien vivre son existence, à apaiser les souffrances et les misères qui la parsèment. Le prêtre comme le poète exalte le rêve, la foi et l'enthousiasme, l'un pour la religion et l'autre pour la poésie. En un mot, ils ont la même fonction: épancher sa soif comme une bonne façon de vivre son existence. Telle est la leçon d'âme du poète messie. Il apportera la bonne nouvelle à ses semblables qui, ayant trouvé la foi nécessaire pour vivre, n'auront plus jamais soif. Ils puiseront à même la source de leur cœur l'eau sacrée de la foi. Grâce au chant de lumière, la soif du poète et de son entourage se trouve assouvie. Maintenant qu'il est en possession de la clarté et qu'il l'a divulguée, comment vit-il son existence pour bien remplir sa tâche? Quel est l'apprentissage à tirer du théâtre rostandien? Quelle est la leçon que Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler donnent au lecteur?

CHAPITRE III

LA LECON D'AME OU L'ECOLE DU BIEN VIVRE

[...] Et je dis que –n'est-ce-pas, Soleil?–
 Le seul devoir d'un coq est d'être un cri vermeil!
 Et lorsqu'on ne l'est pas, cela n'est pas la peine
 D'être buboniforme ou révolutipienne,
 On disparaît bientôt sans avoir rien été
 Que la variété d'une variété!
 (*Chantecler*, III, iv, 169)

La leçon du théâtre rostandien se loge dans l'âme du poète. Chez Edmond Rostand, il faut reconnaître l'importance accordée à l'âme. L'âme est à la fois le siège des passions et des affections ainsi que celui de l'intellect. Ces trois qualités combinées sont nécessaires à la formation de l'esprit poétique. Selon René Walz, le processus de création poétique ne dérive ni de l'inconscient ni du geste automatique. La production de la poésie est un acte intelligent. C'est l'intelligence qui rend intelligible l'émotion. Intellect et sentiments ne font qu'un lorsqu'il s'agit de poésie. (*Walz*, 62)

À l'égal des qualités mentionnées plus haut, la morale interfère dans la composition de l'âme. Si l'âme est effectivement le siège des qualités qui entrent en concurrence dans la formation du talent poétique ainsi que celui de la morale, c'est que la morale et la poésie sont intimement enchevêtrées. Étant donné que la morale est une série de règles d'action et de valeurs établies en guise de normes pour régir une société, l'âme qui produit la poésie produit en quelque sorte un code d'existence. Ainsi, la morale et la poésie sont liées l'une à l'autre

pour produire une leçon d'existence. (Walz, 64) Chez Rostand, cet enseignement est communiqué par les trois poètes optimistes: Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler.

Selon J.W. Griève, le sens de l'œuvre rostandienne se situe dans l'âme de chaque personnage principal. Il cite un passage du discours de réception à l'Académie française dont Rostand avait entamé la rédaction dès 1901:

« Il y a des paroles qui, prononcées devant les hommes réunis, ont la vertu d'une prière; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire ». Une victoire? Mais où? C'est dans l'âme, car selon Rostand le « métier » du poète est une chose sacrée et la victoire qu'il faut gagner dans l'âme, c'est celle de la vertu, de l'idéal. (Griève, 104)

Effectivement, en rédigeant ses pièces de théâtre, Rostand voulait donner des leçons d'âme par l'entremise de ses protagonistes. Autant les personnages poètes que les antipoètes sont en mesure de donner leur leçon d'âme. L'antipoète n'est là que pour appuyer et renforcer la leçon du poète optimiste. Mais, quelle est cette leçon d'âme? Elle s'avère être une leçon d'existence donnée par les poètes divins et optimistes qui construisent. Par opposition, ceux qui ne sont pas des poètes en donnent le pendant. Rostand procède encore par le biais de l'antithèse. Don Juan et l'Aiglon de par leur pessimisme s'opposent à l'optimisme et le défont. Par ce fait même, ils appuient Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler. L'opposition qui existe entre les deux partis fait l'unité de l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand. Elle montre au lecteur quelle est la bonne façon de vivre son existence et quelle en est la mauvaise.

Avant de donner des précisions sur ce que Rostand entend par leçon d'âme, il faut expliquer l'idée qu'il se fait de la poésie. Comment la fabrique-t-on et où naît-elle? Tout chez le poète rostandien est création. Cette constatation s'accorde avec l'interprétation de Théodore de Banville des *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire :

Ôtez au poète le vers et la lyre mais laissez-lui une plume; ôtez-lui la voix et laissez-lui le geste; attachez ses bras, mais laissez-lui la faculté de s'exprimer par un clin d'oeil, il sera toujours le poète, le créateur, et, s'il ne lui est plus permis que de respirer, sa respiration créera quelque chose. (*Walz*, 62)

Selon Banville, la poésie fait partie intégrante de la personnalité et du cœur chez Baudelaire. Le poète est né poète, agit en poète et respire en poète. L'action d'écrire de la poésie n'implique pas nécessairement le fait d'être poète. Pour être digne de ce nom, le poète, dont l'être tout entier est poète, doit baigner dans la poésie. Être poète n'implique pas le seul fait de versifier. D'ailleurs, le terme poète n'est pas seulement attribué à celui ou à celle qui écrit et s'adonne à la poésie. (*Walz*, 29) Une personne qui a l'imagination très vive ou qui a de nobles pensées est aussi considéré comme étant poète. C'est aussi une personne sensible à ce qui est beau et émouvant. Le poète peut aussi être tout simplement un idéaliste, un rêveur. S'il en est ainsi, la poésie ne se situe pas seulement sur papier, mais dans l'être et dans l'existence de cet être. « Chez le poète-né tout se tourne immédiatement en chant, en lyrisme, comme chez l'orateur-né en éloquence. » affirme Walz. (*Walz*, 77) Toutes les attitudes, tous les gestes et même toute l'action du poète sont le reflet de sa poésie. Il faut qu'il vive et qu'il respire poétiquement afin de pouvoir rédiger ses poèmes. La poésie

ne se situe pas ailleurs mais elle est solidement ancrée au cœur de celui qui la capte.

Dans la deuxième œuvre d'Edmond Rostand, *Les Romanesques*, pièce en trois actes et en vers, la poésie du cœur est plus explicitée. La pièce s'ouvre sur une scène divisée en deux par un mur de pierre dissimulé sous des lierres et des arbustes à fleurs. D'un côté du mur, Percinet, jeune poète, fait la cour à Sylvette qui se trouve de l'autre côté. Désirant à tout prix marier les deux amants pour pouvoir vivre ensemble dans une seule et même maison et abattre le mur qui les sépare, les deux pères simulent une dispute qui aurait déchiré leur deux familles depuis la nuit des temps. De par cette mise en scène, les deux pères unissent les amants. Car, voyez-vous, « [p]lus on est empêché/d'aimer quelqu'un, et plus il vous en prend l'envie. » (*Les Romanesques*, I, I, 9-10)

Pour réparer leur fausse mésentente, les deux pères engagent le spadassin Straforel qui sera chargé d'enlever Sylvette. Percinet la défend en combattant les faux kidnappeurs. Alors, Pasquinot, conquis par la bravoure du jeune homme, lui accorde la main de sa fille. Au deuxième acte, le mur tombe et les deux familles habitent ensemble. Cependant, leur rêve tourne au cauchemar. Les deux pères s'irritent l'un l'autre si bien que Pasquinot, nostalgique du temps où le mur séparait les deux familles, avoue à sa fille l'infâme stratagème dont elle fut victime. Par le biais de la facture que Straforel, inattentif, laisse sur la table du jardin, Percinet apprend la supercherie. Troublé et blessé dans son amour propre, il part à l'aventure.

Au troisième acte, le mur est reconstruit et chacun reste chez soi. Pasquinot et Bergamin se côtoient comme ils le faisaient avant et promettent de payer Straforel s'il parvient à refiancer les deux amants. Grâce à un autre stratagème, Straforel se déguise en marquis et fait semblant d'enlever Sylvette. Sur ces entrefaits, Percinet, déchu et désillusionné, revient de ses escapades et la sauve de nouveau. Le spadassin conseille sagement aux deux pères de ne pas abattre le mur car il est indispensable au bonheur des deux familles. La pièce se clôt sur les mots que Sylvette adresse à Percinet:

Vois-tu, la poésie est au cœur des amants:
 Elle n'émane pas des seuls événements [...]
 La poésie, amour, mais nous fûmes des fous
 De la chercher ailleurs lorsqu'elle était en nous!
 (*Les Romanesques*, II, v, 151 et 153)

Les deux amants se rendent à l'évidence. La poésie, le romanesque qu'ils cherchaient si ardemment ailleurs, ne peuvent être trouvés que dans leur cœur. La lumière poétique se loge dans l'âme des personnages rostandiens. Ce ne sont pas les événements en tant que tels qui sont poétiques mais bien la façon dont le poète les perçoit. La vie n'est poétique que si nous la rendons poétique. Elle apprend à regarder en soi pour ensuite se propulser autour de soi. Avant de percevoir la lumière externe, il faut découvrir la clarté interne. La soif est assouvie par les ressources internes dont dispose le poète optimiste. C'est aussi une façon de se libérer, de rêver et d'imaginer pour éviter les déboires de la vie quotidienne. Le poète a créé sa vie comme un poème. Il est optimiste et maître de son destin parce qu'il construit. Chez Rostand ce sont les poètes qui rendent leur existence poétique.

En effet, Alba Amoia voyait dans *Les Romanesques* une étude en miniature de la poésie de la vie. (Amoia, 44) J. W. Griève souligne à son tour que *La Princesse Lointaine* de même que *Cyrano de Bergerac* sont des études de la vie. C'est l'existence de Joffroy Rudel et de Cyrano qui est l'intrigue réelle de la pièce. (Griève, 33)

Dans son étude de *La Princesse Lointaine*, Martin Jacob Premsela appuie l'argument de C. Meyer qui définit la pièce comme étant une « belle allégorie des éternelles aspirations de l'humanité vers un bonheur lointain[...] » (Premsela, 42) Au lieu de représenter le pèlerinage au pays de la poésie, le voyage de Rudel à bord de la nef symboliserait plutôt l'existence même. Ce voyage ne serait plus seulement celui pour lequel le prince de Blaye sacrifie sa vie, mais celui de chaque homme. La leçon d'âme de Rudel est universelle en ce sens qu'elle devient le symbole du besoin d'idéal chez tous les humains. (Ernest-Charles, 389) Nous voguons tous sur les flots d'une mer déchaînée à la recherche de l'Idéal. Comme Baudelaire l'avait relaté dans *Le Voyage* et Rimbaud dans *Le Bateau Ivre*, la vie n'est pas un long fleuve tranquille. C'est un voyage plein d'intempéries et d'obstacles qui empêchent la réalisation des rêves. Mais à la différence de Rimbaud et de Baudelaire, les personnages de Rostand ne souhaitent pas la mort. Le but ultime des poètes optimistes rostandiens est de bien vivre leur existence avant de mourir pour une belle cause pour laquelle ils se seront battus. Telle est aussi l'interprétation de *Cyrano de Bergerac* et de *Chantecler*. Dans *Chantecler*, il est également question de poésie de l'existence. Le grand Coq se rend bien vite compte de la beauté que les rayons du soleil

confèrent aux objets de la Nature. Il en est tout émerveillé si bien qu'il chante la lumière qui la révèle aux yeux de l'homme.

Chez Edmond Rostand, on peut déceler chez les personnages qui contribuent à faire l'unité de son œuvre, deux groupes distincts. D'un côté, il y a les poètes optimistes qui extériorisent leur désir poétique intérieur; de l'autre, il y a les personnages qui ne sont pas poètes et qui ne parviennent pas à propulser leurs volontés intérieures soit par crainte, soit par manque de confiance. La leçon est double. Pour bien vivre son existence il faut avoir la poésie au cœur. Mais cette poésie du cœur, il faut être capable de l'extérioriser. Comment peut-on aller chercher la poésie ailleurs, si on n'en a pas à l'intérieur? Ce qui est plus logique est pour commencer d'avoir la poésie au cœur afin de pouvoir l'apercevoir ailleurs. Comme quelqu'un qui veut aimer mais qui ne s'aime pas, il faut être poète pour divulguer la poésie. Le travail est d'abord et avant tout intérieur avant d'être extérieur.

Dans son analyse du paradoxe amoureux chez les troubadours, Léo Spitzer parle du dilemme entre la réalité et l'irréalité dans la poésie troubadouresque. Le second chapitre de cette étude a déjà établi la ressemblance entre la thématique des troubadours et celui d'Edmond Rostand. Dans le rêve, plus précisément dans l'irréalité, la dame appartient au poète qui peut l'imaginer. Mais en réalité, elle ne lui appartient guère puisqu'il ne l'a jamais vue et qu'il ne lui a jamais avoué son amour. Il explique: "Jaufré développe le motif de la jouissance de l'existence mi-réalité: mi-rêve qu'a dans son esprit la bien-aimée." (*Spitzer*, 27) En fait, le simple fait de rêver l'amour n'est pas

suffisant pour faire rayonner la vie intérieure vers l'action externe. En ce qui a trait à *La Princesse Lointaine*, dans le cas des troubadours comme dans le cas des poètes rostandiens, il est question de porter vers l'extérieur cet amour interne en écrivant ou en chantant la dame lointaine. En ce qui concerne Rudel, Cyrano et Chantecler, leur rêve intérieur se transforme en action externe.

L'existence des personnages par rapport au réel et au rêve se déroule dans des temps différents. Malgré son ardent désir de gloire, l'Aiglon vit dans la réalité et évite l'évasion dans le rêve. Il vit avec le passé alors que les poètes vivent dans le futur. Il revoit les images de son père. C'est un grand enfant qui joue et s'émerveille avec les soldats de bois. La perspective de l'enfant ne s'étend pas vers l'avenir. Puisqu'il rêve, il aspire à ce que lui apportera l'avenir. Cet avenir est le temps propice au désir. (*Dabadié*, 112-113) Don Juan, lui, existe dans le temps présent et saisit le jour. L'incapacité d'action, l'inertie qui le fige existe dans son refus de vivre pour l'avenir. Sans avenir, il n'y a ni espoir, ni volonté. Le rêve de l'Aiglon demeure stagnant. L'avenir pousse à l'extérieur de soi et permet aux poètes optimistes de construire, d'agir et de progresser.

Maïté Dabadié souligne que tout, dans l'œuvre d'Edmond Rostand semble porter vers une vie intérieure plus profonde que la vie extérieure. (*Dabadié*, 23) En effet, il s'agit pour les poètes rostandiens d'extérioriser, de projeter vers l'extérieur cette vie poétique intérieure afin de vivre pleinement leur existence. En fait, la vie intérieure qui trouve son reflet dans la vie extérieure des personnages poètes ressemble au désir de créer un poème. Au premier chapitre de ce travail, il s'agissait pour le poète d'abolir l'obscurité interne et externe pour

laisser venir la clarté. Au deuxième chapitre de cette étude, Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler éprouvaient le besoin de créer leur existence comme s'il s'agissait d'une création artistique ou littéraire. Voguer vers l'avenir et vers l'idéal est une façon de propulser la vie intérieure vers l'extérieure qui fait naître l'espoir chez tout homme quel qu'il soit. Sans rêve, sans idéal à poursuivre quel est le but de la vie? « Vivre sans rêve, qu'est-ce? » questionne Joffroy Rudel. (*La Princesse Lointaine*, I, iv, 19) A force de ne plus rien désirer, l'espérance s'envole et l'existence perd son sens. Ni Rudel, ni Cyrano, ni Chantecler ne désirent mourir avant d'avoir atteint leur but. Les trois poètes s'acharmeront à gravir les monts qui mènent à cet idéal et ils triompheront.

Seuls les poètes éprouvent ce besoin de s'extérioriser pour construire leur vie. J. W. Griève compare le courage des poètes optimistes à l'inaction de l'Aiglon:

Joffroi Rudel et Bertrand étaient courageux et poètes. Cyrano était grand ferrailleur, poète et plus fort que ses envieux; mais le duc n'est que le fils de Napoléon, âme mourante possédée par un grand rêve: c'est une figure dont l'action est tout à fait intérieure, tandis que celle des autres, qui ont créé leur vie, se fait sentir en dehors de leur vie privée. Le duc ne fait pas avancer l'action du drame: il n'agit que lorsque tout lui est préparé par d'autres mains. Une fois dans le drame, il croit avoir le pouvoir d'agir, mais dans son désespoir il découvre que ce sont des femmes qu'il peut maîtriser et , dans une colère d'enfant , il renonce à ses rêves grandioses pour être le héros Don Juan. (*Griève*, 66)

C'est l'Aiglon dans son inaction qui perd courage et espoir. Son incapacité d'agir ne se trouve pas chez Cyrano. (*Ernest-Charles*, 393) C'est lui qui se jette éperdument dans les bras de la mort parce qu'il ne lui reste plus rien que la

maladie. Ce malaise physique qui le ronge, comme il ronge Rudel, s'attaque à son moral. Pendant que Rudel combat jusqu'à la réalisation de son rêve, le duc de Reichstadt abandonne au plein milieu du voyage. Lorsque le roi de Rome est enfin libéré des Autrichiens qui le retiennent à Schönbrunn et qu'il traverse la plaine de Wagram à cheval, il décide de rebrousser chemin. Laissant là son rêve de gloire entre les mains des Français en attente, il retourne vers son inactivité de prisonnier.

Schönbrunn est en quelque sorte une prison symbolique. Premièrement, le château représente le côté autrichien de la nature du duc, sa mère étant Autrichienne. Cette lourde hérédité maternelle paralyse son courage et l'enfonce dans un profond manque de confiance. Lorsqu'il contemple son reflet dans les miroirs du palais, c'est un spectre blanc et blond qu'il aperçoit. La glace ne lui renvoie pas l'image d'un conquérant, celle du grand Napoléon, son père. Deuxièmement, le palais fait de pierre et de luxe avec tous les antagonistes qu'il abrite, empêche l'Aiglon d'agir et par conséquent de sortir de lui-même. Ce sont des personnages extérieurs aux murs du palais qui essaient de faire agir le duc. C'est la danseuse Fanny Elssler qui vient lui donner des cours d'histoire en cachette, la comtesse Camerata et Flambeau, dit « le Flambarde », qui organisent la fugue du roi de Rome vers la gloire française qui l'attend. Ce n'est qu'une fois sorti que le duc refuse d'agir et que le lecteur prend conscience non seulement de la faiblesse physique de sa personne mais aussi de son manque de force morale. Le duc, paralysé par la peur et le doute de soi, est incapable de reprendre le flambeau de son père. Il retourne dans les murs qui jadis le

protégeaient si bien. Le rêve demeure interrompu et ne se réalisera jamais. La leçon que nous donne l'Aiglon est tout autre que celle des poètes. Le jeune duc reste prisonnier de lui-même comme il sera à jamais prisonnier des murs de Schönbrunn. Le pauvre homme ne sait pas se jeter vers l'extérieur. Il est incapable de concrétiser et de construire son rêve démesuré. Il demeure enfermé et paralysé en lui-même et ne crée pas son poème, son existence. Schönbrunn représente le pessimisme de l'Aiglon.

Au contraire, dans le cas de Joffroy Rudel, la réalisation de son idéal se fait hors mer. Il quitte les murs de son palais qui emprisonnaient son désir pour voguer vers de nouveaux horizons sur sa nef, « flottante prison » (*Princesse*, I, iv, 16). Il a su extérioriser son désir profond de rejoindre la princesse lointaine. Et il y parviendra. En ce qui concerne Chantecler, il s'extériorise là où il se sent bien. C'est dans la basse-cour au sein des animaux qu'il chante. Son rêve n'est pas palpable. Il n'a guère besoin de se déplacer car il est le centre du monde. Il est le soleil.

Pour sa part, Don Juan ne se donne pas la peine de construire. Au lieu de subir une poussée dont l'énergie pourrait le propulser hors de soi, il ne fait que se terrer en lui-même. Il ne demeure qu'en terrain connu sans risquer d'approfondir ce qu'il possède déjà. Il voyage de femme en femme, de corps en corps en évitant bien d'en connaître l'âme. Don Juan a peur de connaître réellement l'amour. C'est pour cela qu'il fuit la profondeur et que son amour pour les femmes demeure superficiel. L'infâme séducteur murmure :

Je suis seul au milieu de la forêt des âmes.
Elles sont toutes là. J'ai cherché! J'ai cherché!

De sorte que, ma vie ayant toujours lâché
 Pour l'amour dans lequel on ne peut se connaître
 L'amitié dans laquelle on se connaît peut-être,
 Je mourrai sans avoir un seul être connu!
 (*Dernière Nuit*, I, iii, 36)

Se connaître? Mais pour se connaître, il faut sortir de soi, se donner entièrement et être attentif à autrui. (*Doumic, La Dernière Nuit de Don Juan*, 706) Pourtant, il a vu ces femmes. Il les a touchées et embrassées, étreintes et serrées contre son cœur. Cela ne veut rien dire. Rudel, Cyrano et Chantecler connaissent leur idéal sans jamais l'avoir étreint. Baudelaire avait raison d'affirmer « la beauté est pour ceux qui voient, mais la vraie beauté est pour ceux qui sentent ». Don Juan ne sent et ne souffre pas et par conséquent, ne peut pas créer. Ou tout au moins, il refuse de sentir par peur d'en rester blessé. Du reste, pour se connaître, il faut réellement aimer et Don Juan craint l'amour. En effet, le séducteur n'a créé ni physiquement ni spirituellement. Il n'a ni progéniture ni écrits pour perpétuer son nom sur terre. Le diable qui l'entraîne vers l'enfer le lui fait bien sentir:

Tu es de ceux dont rien ne reste,
 Pas un mot! Pas un geste!
 (*Dernière Nuit*, II, i, 128)

À l'opposé des trois poètes rostandiens, Don Juan « n'a rien cherché que la recherche en lui » (*Dernière Nuit*, II, i, 122) sans projeter cette recherche vers l'extérieure. Le séducteur infatigable est resté prisonnier de lui-même. Il n'a pas su extérioriser les découvertes qu'il fit en son cœur parce qu'il était toujours à la recherche de clarté poétique. Sa soif n'a pas été assouvie. Il ne savait pas ce qu'il voulait. Propulser vers l'extérieur une émotion intérieure implique l'effort de

la création. Tout artiste quel qu'il soit manifeste sa vie intérieure par le biais de son art. Et comme il ne reste rien de Don Juan, ni geste, ni mot, ni art, ni progéniture, il ne s'est en aucun cas extériorisé. « Qu'as-tu fais d'immortel avec une seconde? » lui demande une ombre. « De quelle œuvre mes yeux font-ils une Joconde? » s'enquiert la deuxième. « Dans quelle ode la rose a-t-elle fleuri qu'en partant le matin, tu cueillais dans ma haie? » interroge une troisième. (*Dernière Nuit*, II, i, 123-124) C'est en sortant de sa vie intérieure vers une existence rêvée qu'il aurait pu créer son existence. Il s'exclame déchu au seuil de l'enfer:

De tant d'occasions d'être grand, fort ou triste,
Je n'ai fait qu'une liste...
(*Dernière Nuit*, II, i, 126)

Effectivement, Don Juan a passé sa vie à passer à côté de l'idéal. Il a vécu son existence dans une inactivité complète, en chavirant de femme en femme pour inscrire leur nom sur une liste.

L'échec retentissant de Don Juan et de l'Aiglon met en valeur le triomphe éclatant des poètes optimistes. Quel est ce triomphe? C'est celui de l'existence bien vécue grâce à l'extériorisation poétique. Selon l'étude de William Lyon Phelps sur l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand, il s'agirait de ce qu'il appelle « triumphant failure » chez les poètes rostandiens. En 1842, Browning publia un poème lyrique intitulé *Rudel to the Lady of Tripoli*, dont le contenu ressemble fort à *La Princesse Lointaine* d'Edmond Rostand. Cependant, il est plus important de noter que Phelps décèle dans l'œuvre dramatique de Rostand l'idée du succès acquis par le biais de la faillite développée par Browning. Il explique que cette

philosophie est non seulement présente dans *La Princesse Lointaine*, mais aussi dans *Cyrano de Bergerac* et également dans *Chantecler*. (Phelps, 258)

En premier lieu, dans *La Princesse Lointaine*, Joffroy Rudel se donne pour but de rejoindre sa bien-aimée lointaine avant de mourir. A l'heure où sonne la mort, il reçoit le baiser de la belle Mélissinde vers laquelle il a si longtemps vogué. La foi et l'enthousiasme dont il fait preuve le maintient vivant jusqu'à l'arrivée de sa bien-aimée. Il a atteint son idéal avant de mourir. C'est le triomphe qui le couronne:

Ah! je m'en vais, --n'ayant plus rien à souhaiter
Merci, Seigneur! Merci Mélissinde!
(*Princesse*, IV, ii, 96)

Jules Haraszti constate que Cyrano de Bergerac triomphe aussi jusque dans la mort. Il conserve le secret des lettres jusqu'à la fin de son existence parce qu'il avait décidé au tout début de la pièce d'être « admirable, en tout, et pour tout » (*Cyrano de Bergerac*, I, iv, 78) Il restera admirable jusque dans la mort, car ce n'est pas lui qui révèle son secret mais Roxane qui s'en aperçoit d'elle-même. Haraszti explique que Cyrano a tout raté: amour, métier, épée. Pourtant si Rostand a choisi un tel héros ce n'était pas pour nous présenter le tableau décourageant d'un raté de nature mais bien pour que sa vie nous inspire de l'enthousiasme et nous reconforte. Mais pourquoi Cyrano nous reconforte-t-il autant? Haraszti souligne toujours:

M. Rostand a réussi à exalter en Cyrano le modèle des grandes vertus, l'indépendance, le dévouement magnanime, la défense brave des opprimés, la défense spirituelle et vigoureuse des droits de l'esprit contre les privilèges de la naissance, contre les autres faveurs de la fortune, y compris les avantages d'un extérieur avenant... (*Haraszti*, 133)

La mort de Cyrano est tout aussi triomphante que sa vie. En lui demandant une dernière fois de lire la dernière lettre de Christian, Roxane se rend compte qu'il fait nuit et qu'il est impossible que Cyrano ait pu déchiffrer les mots dans une telle pénombre. L'ayant écrite de sa plume et l'ayant apprise par cœur, il la récitait. Sa faillite ultime réside dans le fait même qu'il n'ait pu s'illustrer en rien. Sa vie professionnelle comme sa vie privée fut un échec complet. Ses épîtres lui attirèrent de nombreux ennemis et les pièces qu'il écrivit dont quelques scènes furent empruntées par Molière n'eurent pas de succès. Il avoue lui-même sa triste défaite en lançant dans la faible clarté du crépuscule : « Molière a du génie et Christian était beau ». (*Cyrano de Bergerac*, V, v, 343)

Seulement, la sincérité, l'honnêteté et le courage avec lesquels il vit sa vie couronnent l'insuccès d'une gloire indéniable. N'a-t-il pas poursuivi le but qu'il s'était fixé au début de la pièce? N'a-t-il pas été admirable en tout et pour tout jusque dans la mort? C'est le panache qui aide Cyrano à rester admirable même dans les moments les plus éprouvants. En un mot, c'est son « panache » qui rend triomphant Cyrano et qui lui permet d'extérioriser avec courage sa vie intérieure. Pour mieux être en mesure de comprendre ce mot, il faut évoquer la définition qu'en donne Rostand. Dans son discours à l'Académie française prononcé en juin 1903, il écrit :

Qu'est-ce que le panache? Il ne suffit pas, pour en avoir, d'être un héros. Le panache n'est pas la grandeur, mais quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessus d'elle. C'est quelque chose de voltigeant, d'excessif, et d'un peu frisé. Si je ne craignais pas d'avoir l'air bien pressé de travailler au Dictionnaire, je proposerais cette définition: le panache, c'est l'esprit de la bravoure...c'est le courage à ce point dominant la

situation qu'il en trouve le mot...Certes les héros sans panache sont plus désintéressés que les autres, car le panache, c'est souvent, dans un sacrifice qu'on fait, une consolation d'attitude qu'on se donne. Un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute, le panache n'est qu'une grâce; mais 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. (*Burgess*, préface à la traduction de *Cyrano de Bergerac*, xiii et *Margerie*, 167)

Cette grâce avec laquelle Cyrano maîtrise si bien ses émotions le rend gagnant, même dans les échecs les plus retentissants. Ce panache masque sa laideur physique et sa souffrance émotive. Cette si belle attitude est une recherche de la perfection qui le poussera toujours au bout de lui-même et qui le lancera dans l'action. Cette recherche de perfection s'illustre sans aucun doute dans la quête de la beauté ultime. Le panache ne se résumerait-il pas à un simple geste de la part du protagoniste? En fait, Griève et Amoia soulignent que la poésie de Cyrano se loge dans les gestes qu'il fait. Il y a deux gestes qui caractérisent la personnalité de Cyrano. Tout d'abord il y a le geste héroïque qu'il réalise pour lui-même. C'est celui qu'il effectue lorsqu'il jette sa bourse d'argent sur le sol du théâtre où a lieu la représentation de *La Clorise*, alors qu'il n'a rien mangé de toute la journée. « Jeter ce sac, quelle sottise! » s'exclame Le Bret. « Mais quel geste! » réplique Cyrano. (*Cyrano de Bergerac*, I, iv, 73) Ce sont des gestes gratuits, tel que l'écharpe égarée par Castel-Jaloux et ramassée par Cyrano à l'endroit le plus dangereux du champ de bataille. Ensuite, il y a le geste de bravoure qui est splendide et dont Cyrano se sert pour masquer sa timidité, son sentiment de laideur et la souffrance occasionnée par le manque d'amour de Roxane. C'est le mariage de Roxane et de Christian organisé par

Cyrano. Ces gestes sont une façon poétique de lutter contre les revers de l'existence. Il se sera battu devant la mort comme il s'est battu face à la vie. Et lorsque la mort vient le ravir, il murmure avec éclat comme l'auraient proclamé les mots d'une pierre tombale:

Ci-gît Hercule-Savinien
De Cyrano de Bergerac
Qui fut tout, et qui ne fut rien.
(*Cyrano de Bergerac*, V, v, 346)

Pour être admirable en tout, il faut renoncer à tout intérêt qui n'est pas en rapport avec l'idéal. Ainsi, lorsque l'intérêt n'est plus de mise, la gloire, l'argent et les fausses amitiés n'importent plus. Moralement, Cyrano fut tout mais dans la vie professionnelle comme dans la vie privée, il ne fut rien. L'ascension de Cyrano fut un triomphe essentiellement moral, assuré par le panache. Le Bret le confirme:

Non! non! c'est trop stupide à la fin et c'est trop
Injuste! Un tel poète! Un cœur si grand, si haut!
Mourir ainsi!...Mourir!...
(*Cyrano de Bergerac*, V, v, 345)

Les personnages rostandiens sont en quête du but suprême qui est la perfection de l'âme. (*Bédier*, 26-27) Cette croyance en la perfection morale d'un homme ressemble très fort en la croyance chrétienne de l'existence d'un Dieu, plus parfait que tout. C'est une vision de base qui a besoin de l'absolu et tend vers ce qui est grand, fort et solide.

La pièce *Chantecler* s'ouvre sur l'illusion du grand Coq. Il croit faire lever l'aurore alors qu'il n'en est pas ainsi. Vers la fin de la pièce, pendant que Chantecler discute avec le Rossignol, le Jour se lève sans qu'il s'en soit aperçu

et sans qu'il ait eu le temps de chanter. Il échoue dans l'interprétation de son idéal, cependant, il triomphe dans son acharnement. Voyant qu'il ne fait pas lever l'aube, le Coq optimiste rectifie sa trajectoire. Si son chant n'appelle pas la lumière, il fera lever les hommes aux beautés du soleil. Il aura triomphé dans la lutte qu'il entreprend avec les forces de la Nuit qui visaient à anéantir son œuvre de poète. La victoire finale est celle de la force, du courage et de l'enthousiasme qui permettent à Chantecler de modifier sa trajectoire pour mieux atteindre le nouveau but qu'il vient de se fixer. Son travail prendra une tournure beaucoup plus humble. Chantecler aura triomphé dans son échec et aura corrigé la trajectoire de son existence. Il faut accepter la vie telle qu'elle est. Il faut l'aimer et l'embellir par la sainteté de la tâche quotidienne. (*Bédier*, 45) Il faut divulguer la lumière et abolir la Nuit. Le grand Coq en conclut:

C'est que je suis le coq d'un soleil plus lointain!
 Mes cris font à la Nuit qu'ils percent sous ses voiles
 Ces blessures de jour qu'on prend pour des étoiles!
 (*Chantecler*, Acte IV, sc. vii, 239)

Il sera passé au travers de tous les obstacles qui parsèment son parcours. Il se sera battu contre l'attrait puissant de la Faisane, contre la jalousie et contre la forêt des Crapauds. Il s'exclame réjoui:

Ah! forêt des Crapauds, forêt du Braconnier,
 Forêt du Rossignol, forêt de la Faisane,
 Quand elle me verra, ma vieille paysanne,
 Revenir de ton ombre où l'on souffre en aimant,
 Que dira-t-elle? [...] Il a grandi...
 (*Chantecler*, IV, vii, 239)

Voilà l'insuccès triomphant face à l'existence! Elle représente l'échec en amour comme dans la vie professionnelle qui permet le triomphe au niveau de

l'expérience poétique. En sortant de lui-même, le poète rostandien acquiert de la perspective. Il voit la vie sous un autre jour, apprend à souffrir et à se battre pour en sortir grandi. Ceci ne sera que bénéfique pour l'action vers laquelle il est irrésistiblement attiré. La progression des trois pièces à l'étude marque l'ascension du poète vers son Idéal. La pièce débute par ses aspirations internes pour se terminer par la réalisation du rêve.

Justement, dans chacune des pièces à l'étude, soit *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* ou *Chantecler*, le triomphe se loge dans l'atteinte du but que le personnage principal s'était fixé au début de la pièce. Cependant, il faut rappeler ce que William Lyon Phelps entend par faillite triomphante. Browning et Rostand, tous deux, croient que les succès les plus fulgurants ne peuvent être atteints que par le biais de la faillite. (*Phelps*, 258) En effet, l'échec chez les poètes rostandiens leur permet de se dresser plus fort contre les événements décevants de la vie et de viser vers l'optimisme. Grâce à la faillite, les protagonistes poètes acquièrent de la perspective par le biais de la souffrance. Cette nouvelle expérience leur donnera le courage nécessaire pour affronter les duretés de l'existence. Ni *L'Aiglon*, ni *Don Juan* n'ont gagné de la perspective. *L'Aiglon* dans sa souffrance même y a touché mais a manqué de propulser ce mal intérieur, cette recherche de l'Idéal vers l'extérieur parce qu'il n'a pas agi. De son côté, *Don Juan* a fait souffrir les autres mais n'a jamais réellement souffert lui-même parce qu'il n'a pas cherché à se connaître. Par conséquent, il n'a pas acquis de perspective. (*Griève*, 99-100)

Maïté Dabadié note à son tour que l'héroïsme des personnages poètes de Rostand se loge dans la lucidité. Cette lucidité est celle qui ancre profondément les poètes dans la réalité. Chacun des protagonistes, à l'égal de Percinet, plonge de plein pied dans la réalité pour en extraire de l'expérience et en ressortir grandi. (Dabadié, 89) Plus que d'avoir dénoncé les horreurs d'une existence corrompue, Cyrano comme Rudel et Chantecler voient la beauté de la vie malgré sa laideur. (Amoia, 25) Les trois poètes rostandiens ne sont pas dupes. Ils ont choisi et ont préféré la beauté à la laideur. Voilà pourquoi il est important d'avoir un cœur de poète. L'élan essentiel d'un cœur poétique est d'extraire la beauté de la Nature, des choses et des gens et cela malgré toute la laideur apparente qu'ils peuvent dégager. Cependant, ils ont besoin de la laideur pour obtenir de la perspective et pour mieux pouvoir représenter la beauté. Pour qu'une chose ait un effet plus puissant, il faut avoir vu et étudié le contraire.

Edmund Clarence Stedman souligne que la vérité de l'existence se loge dans l'imagination du poète et qu'elle surgit dans sa poésie par le biais des émotions et donc du cœur. Il explique que les poètes traitent de la Nature et de la Vie comme elles semblent être et non comme elles sont réellement. Le poète les interprète comme bon lui semble. (Stedman, 28) En tant qu'auteur dramatique, Rostand appuie l'affirmation de Stedman. Pour lui, c'est le poète qui détient la vérité dans son cœur, quoi qu'il dise et quoi qu'il fasse. Dans le poème écrit en guise d'épilogue à *L'Aiglon*, il écrit:

Qu'un vain paperassier cherche, gratte, s'informe;
Même quand il a tort, le poète a raison [...]
Dors. Ce n'est pas toujours la Légende qui ment.

Un rêve est moins trompeur, parfois, qu'un document.¹⁰
 (L'Aiglon, Dans la Crypte des Capucins à Vienne, 388)

Le rêve, qui se loge dans le cœur du poète, représente une vérité supérieure à la réalité. Ce qu'il imagine correspond à une réalité personnelle encore plus véritable que ce que peut en dire l'histoire. Le rêve est issu de l'imagination du poète. Il est donc encore plus vraisemblable qu'un fait divers illustré par l'histoire. Le fait divers est rigide et inerte mais l'imaginaire est vivant et se meut sans cesse dans l'esprit du narrateur. La réalité que l'on imagine peut être malaxée et expérimentée par celui qui la rêve. Essentiellement, elle est plus vivante que la réalité d'un document qui tente de reconstituer impartialement les événements historiques. De plus, le rêve est plus sincère que le document puisqu'il vient des sentiments, de ce qui est senti au plus profond de l'être. C'est pour tenter de saisir cette vérité uniquement intérieure et de la porter vers l'extérieur que les poètes rostandiens préfèrent le rêve à la réalité. Jean Suberville décèle à propos dans *Les Romanesques* qu'« il n'est de beau sentiment que celui qui reste vrai : telle est, gracieuse et gracile, cette leçon d'âme dans un parc. » (Suberville, 19) Telle est aussi la leçon de tout le théâtre rostandien. Il faut avoir goûté à la dureté de l'existence pour pouvoir l'améliorer. Toujours d'après Stedman, le poète donne au lecteur la vérité de l'âme et non pas le portrait véritable de la vie. Il affirme qu'il faut d'abord et avant tout regarder en son cœur pour écrire de la poésie. (Stedman, 138) La vérité

¹⁰ Ces vers correspondent à une réplique sous-entendue par Edmond Rostand contre l'attaque d'Émile Magne (*Les Erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac »*) Ils sont tirés du sonnet qui remplace le septième acte de *L'Aiglon* auquel Rostand songea un moment. (Besnier, 432)

poétique est à la fois idéaliste et réaliste. Le poète n'imité pas la nature, il l'embellit. (*Stedman*, 199) Rostand est en accord avec cette idéologie jusque dans la définition de ce que doit être son théâtre. En guise de témoignage, il laisse une partie de son discours à l'Académie Française:

Je songe à ces correspondants qui me faisaient sortir, quand j'étais au collège. La plupart, n'admettant pas les joies inutiles, me menaient visiter des monuments et des musées, au ronron d'une causerie instructive...Mais il y en avait un qui arrivait brusque, pimpant, la moustache ébouriffée, l'œil bleu. Il m'enlevait gaiement, me transportait dans des paysages bien choisis et me contait de belles histoires de guerre sans avoir l'air de rien. Il s'appelait Villebois-Mareuil. Eh bien! les personnages de théâtre sont les correspondants chargés de faire sortir de cet éternel collège qu'est la vie, sortir pour nous donner le courage de rentrer! et celui qui nous fait encore le mieux sortir, c'est un héros! (*Suberville*, 15)

Afin de pouvoir affronter la vie de tous les jours, le spectateur de Rostand est soumis à un spectacle qui lui permet de sortir de la réalité de l'existence. Les héros rostandiens, les poètes optimistes sont chargés, comme Villebois-Mareuil, de faire sortir le public du Collège de la vie. De ce fait, à l'opposé des spectateurs des pièces rostandiennes, il est nécessaire que le poète prenne de l'expérience dans la réalité pour mieux pouvoir jouir du rêve et mieux en faire part à son auditoire. Et comment mieux comprendre la dureté réelle de l'existence que par la souffrance? Tous les poètes, qu'ils soient Rudel, Cyrano, Chantecler ou même Percinet, souffrent dans l'existence. (*Griève*, 105) Le prince de Blaye traverse les mers avec son équipage, affronte les tempêtes, la faim et les misères d'une traversée pour enfin rejoindre sa princesse lointaine. Comme lui, Cyrano souffre intérieurement pour conserver son Idéal. Pour garder Roxane

à distance, il ne lui révèle pas le secret des lettres qu'il a écrites pour Christian. N'est-ce pas Chantecler lui-même qui s'exclame: « Quand on sait regarder et souffrir, on sait tout. » (*Chantecler*, I, vi, 65) Chantecler souffre d'incertitude quant à son devoir d'éveilleur d'aurore. « Suis-je sûr de trouver ma chanson dans mon cœur? » se demande-t-il. (*Chantecler*, II, iii, 122) Tous trois ressemblent à Percinet, qui, fatigué des stratagèmes de son père, quitte la maison familiale pour puiser dans la réalité quotidienne toute l'expérience dont il a besoin pour aimer Sylvette comme il l'entend. Grâce aux poètes, les spectateurs de théâtre, comme les personnages secondaires, oublient la réalité un instant pour y replonger plus courageusement leur soif enfin assouvie.

Contrairement aux trois protagonistes poètes, Don Juan ne souffre pas pour atteindre l'idéal. Ayant passé sa vie à chercher l'immortalité dans l'amour charnel, il évite l'idéal qui, dans son cas, est l'amour spirituel et profond de l'Ombre Blanche. C'est justement par peur de l'amour véritable qu'il passe à côté de l'idéal. Cet attachement sincère engendre énormément de souffrance. Et c'est en partie la crainte d'une telle souffrance qui pousse le séducteur à ne chercher que les liaisons superficielles chez les femmes. Ce qu'il ignorait, c'est que ce genre d'attachement ne permet pas d'accéder à l'immortalité, qui ne s'acquiert que par le biais de la douleur. Selon Lautier et Keller, il est nécessaire de souffrir non seulement pour obtenir de la perspective mais aussi pour rendre le poète plus modeste et plus humble. (*Lautier et Keller*, 37)

En ce qui concerne l'Aiglon, il souffre autant que n'importe lequel des poètes. Cependant, sa souffrance ne vient pas du désir de créer. Il rêve de gloire

mais ne l'atteint pas parce qu'il ne prend pas la peine d'agir, ce qui demande d'autant plus d'effort. La lutte interne qui caractérise son manque de confiance le retient.

Grâce à l'antithèse qui oppose les pessimistes aux poètes optimistes, il est possible de dégager la leçon d'âme que nous communique Rostand. Le poète fait connaître le monde. Stedman explique clairement en parlant de l'artiste qu'il doit s'emplir de l'Univers ainsi qu'un aspirateur. L'Univers remplira alors le poète pour se dévider dans son œuvre, qu'elle soit poésie, peinture ou danse. (*Stedman*, 79) A partir du moment où le poète raconte le monde, il raconte la vérité de l'existence. En effet, il y a différentes vérités qui dépendent de la vision de l'artiste.

Pour employer les mots de Jules Haraszti lorsqu'il étudie l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand, « la vie entière se passe à poursuivre l'idéal et qu'on meurt du reste content et ravi de l'avoir senti un instant ». (*Haraszti*, 108) N'est-ce pas là tout ce qui constitue le but de l'existence humaine? Pourquoi vivons-nous, travaillons-nous, aimons-nous? Parce que nous existons avec l'espoir un jour d'atteindre nos rêves. Une fois notre rêve réalisé, nous sommes contents, puis nous en poursuivons un autre, puis un autre encore parce que nous avons toujours soif d'absolu. Dans le cas des poètes optimistes rostandiens, ils ont assouvi cette soif. Cyrano avait décidé d'être admirable en tout et pour tout, et il le fut jusque dans la mort. Joffroy Rudel ne poursuivait qu'un seul but : parvenir jusqu'à la princesse lointaine. Il réussit aussi. Chantecler poursuivait son métier d'éveilleur d'aurore. Il redressa sa trajectoire.

L'être humain ressemble à l'Aiglon et à Don Juan. Sa soif n'est jamais assouvie. Le devoir qui incombe aux poètes optimistes est de lui apprendre le contraire. Il doit parvenir à canaliser sa soif pour mieux l'assouvir. Cette idée s'accorde bien avec le proverbe : « qui trop embrasse peu étreint ».

Pour tarir la soif qui tenaille l'homme, il faut se donner des buts nobles. Il n'y a que la mort qui nous arrête. La vie est une perpétuelle construction. Soit nous perdons espoir avant que la mort ne vienne, soit cette dernière interrompt la progression de notre vie vers un idéal. N'est-ce pas là tout le processus humain que de naviguer sans arrêt vers un inconnu auquel on aspire? Certains sont en quête d'amour, comme d'autres sont en quête de gloire et comme d'autres encore sont en quête de perfection. Nous avons tous nos différents idéaux. La leçon que donne Rostand par le biais de ses multiples personnages reste la même. Il faut conserver l'optimisme. Il faut garder la foi et l'espoir de rejoindre un jour son idéal. Il faut avancer et agir sans cesse pour aller jusqu'au bout de ses rêves. Il est nécessaire de lutter contre les événements, les situations et les états d'âme qui menacent d'anéantir le rêve. L'inactivité, l'inertie tue l'énergie chez Don Juan comme chez l'Aiglon. Voilà en quoi consiste l'existence. Et voilà enfin un très net portrait des êtres humains. Dans l'existence de tous les jours, les optimistes dont ceux qui prennent la vie comme elle vient et qui la combattent, affrontent les pessimistes qui n'agissent pas en laissant les autres se démener pour eux. Il y a les faibles qui reculent et démolissent mais il y a aussi les forts qui avancent et construisent. Nous avons besoin de ces derniers pour aider les premiers à survivre. Qu'advierait-il des nations, si ce

n'étaient pour les courageux et les bâtisseurs? Elles n'iraient nulle part. L'humanité serait en perdition sans leur aide. Les poètes rostandiens sont de la trempe des constructeurs qui s'illustrent par le seul fait d'agir en défendant leur croyance envers et contre tout. Ne pas agir, c'est dénaturer l'homme poète. Le poète est né pour écrire comme il est né pour avancer. En 1898, le Collège Stanislas où Rostand fut étudiant, organisa un « gala Cyrano » à l'occasion du grand succès de *Cyrano de Bergerac*. Dans les vers que Rostand rédigea à cet effet, il nous livre le véritable fond de sa pensée par ces mots enflammés:

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! [...]

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 tous des petits Cyrano.
 (Suberville, 117, Ripert, 96)¹¹

L'homme doit vivre intensément pour profiter de chaque minute, de chaque instant parce que la vie est belle, malgré tous les malheurs qui parsèment son chemin. Le poète doit sans cesse créer, renouveler sa perspective pour en acquérir une nouvelle afin de ne pas sombrer dans le vice d'une vie inactive et sédentaire. Dans l'œuvre d'Edmond Rostand, c'est le poète qui donne au lecteur cette leçon d'âme, cette leçon du bien vivre. L'Aiglon et Don Juan, de par leur exemple, stimulent le désir du lecteur de suivre le contraire. Le

¹¹ Des fragments chaque fois différents de ce poème écrit par Rostand sont cités par Émile Ripert et Jean Suberville.

but du théâtre chez Rostand n'est-il pas de le sortir de l'inertie quotidienne pour le catapulte vers le drame d'action irrésistible? Edmond Rostand comme ses personnages est un poète de l'existence qui est incroyablement accroché à la vie. (*Lautier et Keller*, 1) Ce poète emplie de lumière divulgue sa clarté aux autres pour qu'ils puissent bien vivre l'existence.

Et quel meilleur personnage pour nous donner cette leçon du bien vivre qu'un poète optimiste et idéaliste? Pour employer les mots de Lautier et Keller, « [c]e qu'il [Rostand] a voulu contribuer à donner à son époque c'était l'élégance de vivre. » (*Lautier et Keller*, 73) Le poète est utilisé par Rostand pour transmettre au lecteur une leçon d'âme qui s'avère être une leçon d'existence. Il donne l'exemple et indique le chemin à suivre. Grâce à l'opposition entre l'existence telle que vécue par les antipoètes et la vie envisagée par les poètes, Edmond Rostand donne une conception claire de ce qu'il entend par l'existence bien vécue. La vie dûment réussie est réservée à une élite minoritaire. Elle est réservée aux personnes qui ont une âme noble et courageuse, mais surtout, elle est réservée à ceux et celles qui ont l'âme des poètes et qui voient et proclament la lumière sacrée du salut et qui deviennent le poète messie : la lumière du monde et de l'humanité.

CONCLUSION

...Ce qu'il voulut, c'est arracher tous ceux
 Qui vivaient engourdis, orgueilleux, paresseux,
 À l'égoïsme obscur, aux mornes nonchalances,
 Pour les jeter, chantants et fiers, parmi les lances,
 Ivres de dévouement, épris de mourir loin,
 Dans cet oubli de soi dont tous avaient besoin!
 (*La Princesse Lointaine*, I, ii, 9)

Le thème du poète optimiste permet de consolider l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand sans devoir l'étudier de façon chronologique. D'un côté elle présente les non-poètes, soit Don Juan et l'Aiglon, le Pierrot Pleureur, et de l'autre, elle montre les poètes, soit Joffroy Rudel, Cyrano, Chantecler, Percinet, Jésus et le Pierrot Rieur. La critique en général n'étudie l'œuvre dramatique de Rostand que de façon chronologique, ne trouvant aucune autre manière de regrouper les ouvrages. Les Deux Pierrots annoncent l'idéologie de l'œuvre qui va suivre : l'opposition entre le poète optimiste et le non-poète pessimiste. Les *Romanesques* retracent l'apprentissage du poète qui consiste à savoir que la poésie se trouve dans le cœur et non pas ailleurs. Les personnages optimistes découvrent que c'est à l'intérieur qu'il faut chercher pour la trouver à l'extérieur. Dans *La Princesse Lointaine*, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler*, il est question de mettre en application la découverte des *Romanesques*. C'est la vie vécue selon la poésie intérieure. Ces personnages optimistes s'opposent à Don Juan de *La Dernière Nuit de Don Juan* et à *L'Aiglon* qui racontent l'épopée de deux hommes qui n'ont pas suivi la leçon donnée par les poètes. *La Samaritaine*

appuie en quelque sorte le côté divin du poète. Par le biais de l'antithèse, Rostand met en valeur le métier de poète.

Dans l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand, il importe de noter les jeux de contrastes. Tel un impressionniste, l'auteur emploie savamment le clair et l'obscur pour faire ressortir la beauté d'un objet ou d'un être. Il s'en sert pour appuyer la luminosité captée par l'imagination. Comme l'impressionniste, Rostand saisit sur le vif les mouvements, les actions de ses personnages principaux afin de pouvoir les comparer les uns aux autres. Ces antithèses qui opposent à la fois l'ombre à la lumière, le divin au profane et l'existence bien vécue à la vie mal vécue mettent en relief l'importance accordée au poète. Louis Haugmard résume une partie de l'idéologie rostandienne en expliquant que : « cette oeuvre où il y a de la volupté, de la foi, divinise presque le poète, glorifie l'enthousiasme, l'élan qui faisait sortir de soi. » (Haugmard, 17) Rostand offre au lecteur une noble peinture de la nature humaine. L'auteur dramatique peint les mouvements de l'âme humaine au sein d'elle-même et au sein de la société. Le pessimisme interne affronte l'optimisme et perd. Il en va de même pour le pessimisme externe, celui de la société, qui est confronté à l'optimisme interne du personnage poète. Les ouvrages rostandiens illustrent les éternelles contradictions humaines : le Bien opposé au Mal, la Clarté opposée à l'Obscurité et le Divin opposé au Profane. Le dramaturge croit en la bonté primordiale du poète optimiste.

À l'égal des personnages qu'elle évoque, l'oeuvre d'Edmond Rostand réunit en elle les deux pôles. Complémentaire, elle porte en elle autant de

pénombre que de clarté, autant de profane que de divin. Contrairement à l'Aiglon et Don Juan qui ne sont pas poètes, Rudel, Cyrano et Chantecler se hissent hors de la pénombre, hors du profane pour vivre une bonne existence. Les personnages secondaires sont ceux qui suivent son exemple et qui se laissent convertir. Pour leur part, les antagonistes ne suivent pas le poète. Ils demeurent dans les ruelles bourbeuses au lieu de s'élever avec foi vers la beauté du soleil. Dans *Les Deux Pierrots*, la supériorité du Pierrot rieur sur le Pierrot morose indique la suprématie des personnages optimistes dans l'œuvre de Rostand. Rudel, Cyrano et Chantecler les rieurs s'opposent à Don Juan et l'Aiglon, les pleureurs. Un profond malheur est soigneusement masqué derrière la joie des protagonistes poètes. Ce malaise est un voile nécessaire pour mettre en relief le courage, la grandeur et la noblesse. Le mal intérieur qui les assaille est relégué au profit de la lumière médecine. Le Rossignol s'exclame avant que sa réplique soit coupée par une détonation de fusil de chasse dont la balle l'atteint en pleine poitrine causant sa mort :

Je n'éveille personne
(Mais après ce regret, il reprend, d'une voix toujours plus haute et plus lyrique)
 Qu'importe! Il faut chanter! Chanter même en sachant
 Qu'il existe des chants qu'on préfère à son chant!
 Chanter jusqu'à ce que...
(Chantecler, IV, vi, 232)

Le mal interne est rendu évident par la larme du Pierrot rieur, la souffrance physique de Rudel et le manque de confiance en soi de Cyrano et de Chantecler. Certes, il faut dépasser le malheur qui entoure l'homme pour se

sentir pleinement heureux. Les contrastes qu'utilise Rostand ne servent qu'à ramener dans le droit chemin de l'optimisme. Suberville souligne :

La joie de vivre, tel est le thème foncier de l'esprit de Rostand. Son ironie pour mordante qu'elle soit, n'est pas mortelle: elle ne harcèle la sottise ou ne souligne la douleur, que pour ramener au bon sens et relancer dans la lumière. Cet esprit qui perçoit infiniment les ridicules et les nuances, est bon, sympathisant, *optimiste*. Et il a inventé le panache! (*Suberville*, 100)

Les personnages les plus importants sont ceux qui outrepassent l'abattement et le pessimisme pour plonger dans les flots chantants de l'optimisme. Ils sont tous poètes et agissent avec force. Le poète est le seul à prendre sur lui-même pour éliminer les forces du mal dans sa propre personnalité. Cependant, il doit le faire chez les autres personnages. La construction d'une existence bien vécue hante les protagonistes poètes. Ce sont leurs vertus qui transparaissent dans toute l'œuvre d'Edmond Rostand. Le lecteur se souvient de l'Aiglon seulement pour sa faiblesse et il le plaint. Au même titre que le pauvre duc, le lecteur se rappelle de Don Juan uniquement pour sa perfidie et sa « paillardise ». (*Dernière Nuit*, I, iii, 33) Mais ces derniers disparaissent bien vite devant le visage éblouissant et optimiste du poète Rudel, de Cyrano et de Chantecler. Dans le cœur du spectateur, les personnages poètes optimistes règnent en supérieurs. À ce propos, l'avis de Jules Haraszti résume bien l'effet qu'exerce l'œuvre de Rostand sur le lecteur :

Toutes les fois que je me mets à relire ces ouvrages, je respire aussitôt l'air pur et suave des climats subalpins, et peu à peu, je monte encore plus haut, des régions où l'air embaumé, devenu un peu âpre, me fait battre le cœur plus vite, m'élargit la poitrine, fortifie mes nerfs relâchés: tout mon être devient réceptif et expansif, je me sens capable de tout ce qui est grand et beau;

de plus, seuls le grand et le beau existent pour moi. (*Haraszti*, 208)

En effet, le théâtre d'Edmond Rostand vise à rehausser les âmes. Le devoir des poètes, Joffroy Rudel, Cyrano et Chantecler, est de donner des leçons d'existence. Ceux qui n'ont pas le courage d'être poète comme l'Aiglon et Don Juan n'ont pas la force de se hisser hors du pessimisme maussade. Alba Amoia souligne que l'antipoète inactif est un poids sur les épaules du monde. (*Amoia*, 31) Cependant, selon Rostand, il ne faut pas pour autant condamner la faiblesse des personnages pessimistes, mais les aider (*Griève*, 111). Ces protagonistes plus fragiles que les autres ne sont tout simplement pas destinés à accomplir de grandes choses. De ce fait, la responsabilité qui incombe au poète est doublement importante. Non seulement il doit défendre sa propre destinée et lutter contre ses propres craintes mais il se doit aussi de protéger les plus faibles.

Edmond Rostand redonne un souffle de force et de courage à la littérature de la Belle Époque, sombrée dans le pessimisme obscur. Une fois qu'il y a un idéal, des rêves et de l'espoir, l'être humain lutte, se bat pour qu'ils se réalisent. La luminosité de l'oeuvre rostandienne, c'est l'optimisme qui fait naître la foi divine. L'enthousiasme qui en découle tue l'inertie des personnages poètes et les lance vers l'action. L'optimisme engendre « l'effort qui rend sacré l'être le plus infime. » (*Chantecler*, II, v, 132) Cette nouvelle activité encourage Rudel, Cyrano et Chantecler à vivre intensément l'existence. Telle est la leçon des poètes rostandiens. Dans la vie, il faut se fixer un but ultime et le poursuivre

jusqu'à l'épuisement. Les trois poètes optimistes ont mis le cap sur un idéal et ne s'en sont pas détournés. Leur leçon consiste à encourager à poursuivre le but fixé. Une fois fixé, le but de la vie fait naître l'espoir et le courage. Pour réaliser le rêve, il faut être volontaire et courageux. Il faut être indépendant et penser pour soi. Mais surtout, il faut se battre pour ses croyances. La bataille engendre nécessairement la souffrance. Mais la souffrance entraîne la force et la résolution. Voilà d'où vient l'optimisme. Il suffit de vouloir pour pouvoir. L'optimiste veut et par conséquent peut. L'optimiste, qui réunit à la fois l'optimisme et le pessimisme en lui, se nourrit de la souffrance occasionnée par l'apitoiement sur soi. Contrairement au pessimiste, l'optimiste utilise le malaise pour se propulser vers l'action. Alors que l'Aiglon et Don Juan demeurent inactifs, Rudel travaille à l'atteinte de la princesse lointaine, Cyrano à celle de la perfection morale et Chantecler se consacre à son métier. Au lieu de se servir positivement de leur souffrance, les deux antipoètes ne se sentent pas assez courageux pour poursuivre la quête de l'Idéal. Par conséquent, ils perdent l'espoir nécessaire à la vie.

Grâce à la mise en relief du poète par le biais de l'antithèse, il est possible de dégager l'idéologie sociale et littéraire d'Edmond Rostand. La leçon que Rostand transmet à ses lecteurs avides est la suivante : la poésie se doit d'être optimiste et le poète doit l'être aussi parce qu'il se doit de composer une œuvre constructive et bénéfique à autrui. À l'encontre d'une poésie plutôt pessimiste qui détruit, la poésie optimiste de Rostand inspire et construit. Comme lui, ses personnages sont des poètes optimistes. La poésie destructrice ne remonte pas

le moral. Elle n'aide pas à sortir du « Collège de la vie » (*Suberville*, 15). Il faut que la poésie soulève les foules pour les convaincre et les émouvoir, pour les emporter dans un tourbillon de passion et de ferveur. Il faut que la poésie rassasie. Elle est désormais lumière divine et reflet d'une existence bien vécue.

En défendant l'optimisme dans son affrontement avec le pessimisme, Rostand affiche ses couleurs dans la lutte littéraire de la Belle Époque. Il exprime son désir de révolte contre le naturalisme sordide et les œuvres pessimistes de l'époque où il a vécu. Il prônerait un solide équilibre entre un classicisme de forme rigoureux et un romantisme de sentiments. (*Clark*, 112-113) Haraszti soutient qu'Edmond Rostand approuvait un juste milieu entre l'exaltation romantique et la rigueur classique. Il revendiquait le droit aux sentiments mais exaltait le devoir divin sur les sentiments corporels, signe du classicisme de sa pensée. (*Haraszti*, 200)

Dans cet élan vers l'optimisme, Rostand voulait sans doute montrer à ses contemporains la futilité du pessimisme. La laideur du monde doit être vaincue. De cette façon, il s'insurge contre le modernisme du Libre Théâtre et la littérature étrangère qui conquiert la France durant la Belle Époque. Les Scandinaves dont Henrik Ibsen et les Russes dont Tolstoï et Dostoïevsky envahirent les marchés français à cette période. (*Lautier et Keller*, 59) « Le poison d'aujourd'hui, explique Rostand, celui qu'on a plus le droit de doser, pour assuré qu'on soit de la prudence des compte-gouttes, c'est l'essence délicieuse qui endort la conviction et tue l'énergie. » Il condamne toute cette littérature pessimiste qui ne

favorise pas l'optimisme et l'idéalisme mais une idéologie sombre. (*Suberville*, 8-10)

Vers quoi cet optimisme inébranlable mène-t-il? Il entraîne vers l'humanisme profond. (*Dabadié*, 105 et *Griève*, 105) Edmond Rostand place une confiance absolue en l'homme. Grâce à ce refus complet du pessimisme par les poètes, l'auteur dramatique soutient l'optimisme. Il croit en l'homme et en sa capacité de lutter contre les forces du mal qui obscurcissent le bien. Contrairement à Baudelaire qui soutenait que tous les hommes succombent à la tentation du mal et que la volonté de chacun est chaque fois écrasée par le poids de l'attrait maléfique, Rostand croit en la volonté toute puissante. Et quelle meilleure façon d'en faire part au lecteur que par le biais des poètes dans son œuvre? Le lecteur se reconnaît et s'identifie aux protagonistes poètes. (*Amoia*, 124) Ils puisent dans leur cœur la force nécessaire pour affronter l'existence, la foi et l'enthousiasme qui déplacent les montagnes. Les guerres, les luttes et les oppositions s'effacent un instant devant le spectacle que nous offrent les trois poètes.

Joffroy Rudel, *Cyrano de Bergerac* et *Chantecler* sont des soleils dans l'horizon de l'humanité. « Le soleil est levé, disparaissent étoiles! » s'écrie Joseph Bédier en soulignant l'arrivée de Rostand dans la littérature de la Belle Époque. (*Bédier*, 25) Edmond Rostand est poète de lumière qui prône le divin à une époque où le profane est de mise. Par le biais de ses personnages, il donne des leçons de vie. Dans tout le théâtre de la Belle Époque, une seule œuvre

rayonne d'un optimisme inébranlable et d'un souffle de joie éternel. Cette œuvre est celle d'Edmond Rostand.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES D'EDMOND ROSTAND

- Les Romanesques. Paris: Charpentier et Fasquelle. 1908.
- La Princesse Lointaine. Paris: Charpentier et Fasquelle. 1915.
- La Samaritaine. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1927.
- Cyrano de Bergerac. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1930.
- Cyrano de Bergerac. trad. Anthony Burgess, New York, Alfred A. Knopf, 1978.
- L'Aiglon. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1900.
- L'Aiglon. Paris: Gallimard, 1986. (préfacé par Patrick Besnier)
- Chantecler. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1910.
- La Dernière Nuit de Don Juan. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1921.
- Oeuvres complètes illustrées de Edmond Rostand de l'Académie Française.
Paris, Lafite et cie, 1910. (précédés de *La vie et l'oeuvre d'Edmond Rostand* par Emile Faguet)

BIOGRAPHIES ET OUVRAGES CRITIQUES

- Amoia, Alba della Fazia. Edmond Rostand. Twayne Publishers, 1978, 141p.
- Andry, Marc. Edmond Rostand: le panache et la gloire. Paris, Plon, 1986, 209p.
- ApesteGuy, Pierre. La Vie profonde d'Edmond Rostand. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1929, 286p.
- Bédier, Joseph. Discours de réception à l'Académie française prononcé le 3 novembre 1921. Paris, Champion, 1921, 52p.

- Dabadié, Maïté. Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. Toulouse: Privat, 1970, 114p.
- Garcia, Carole et Roland Dargeles. Edmond Rostand: panache et tourments. 1998, 139p.
- Faure, Paul. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. Paris, Plon, 1928, 256p.
- Gérard, Rosemonde. Edmond Rostand. Paris: Fasquelle, 1935, 204p.
- Griève, J.-W. L'Oeuvre dramatique d'Edmond Rostand. Paris, Les œuvres représentatives, 1931, 172p.
- Haraszti, Jules (Gyula). Edmond Rostand. Paris, Fontemoing et cie, 1913, 237p.
- Haugmard, Louis. Edmond Rostand. Paris: E. Sansot et cie, 1910, 64p.
- Lautier, André et Fernand Keller. Edmond Rostand: son oeuvre. Paris; La nouvelle revue critique, 1924, 111p.
- Magne, Emile. Les Erreurs de documentation de « Cyrano de Bergerac ». Paris; La Revue de France, 1898, 138p.
- Margerie, Sophie Caroline de. Edmond Rostand ou le baiser de la gloire. Paris: Bernard Grasset, 1997, 297p.
- McKay-Ross, Mary Cecilia. « La préciosité dans l'œuvre dramatique d'Edmond Rostand ». Thèse inédite présentée devant la Faculté de Lettres de l'Université McGill, avril 1935, 96p.
- Premsele, Martin Jacob. Edmond Rostand. Amsterdam: J. M. Meulenhoff, 1933, 321p.
- Rictus, Jehan. Le cas Edmond Rostand: Un « bluff » littéraire. Paris, P et Sevin & E. Rey, 1903, 34p.
- Ripert, Emile. Edmond Rostand: sa vie et son oeuvre. Paris: Hachette, 1968, 194p.
- Suberville, Jean. Le théâtre d'Edmond Rostand: étude critique. Paris: Editions et librairies, 1919, 125p.
- Suberville, Jean. Edmond Rostand. Paris: Etienne Chiron, 1921, 158p.

ARTICLES

- Doumic, René. « Revue dramatique: *La Dernière Nuit de Don Juan* à la Porte-Saint-Martin. » Revue des deux mondes. 7^e période, mars (1922) 703-709.
- Doumic, René. « Revue dramatique: Reprise de *Chantecler* à la Porte-Saint-Martin. » Revue des deux mondes. 7^e période, tomes 41-42, sept-déc. (1927) 224-229.
- Levitchi, C. « The Poetic Mirage of the absolute. » Romanian-Review. Trad. Michael Titus. Bucharest, 44:1 (1990) 64-77.
- Richardot, Marcel. « *Chantecler* dans la vie et dans l'oeuvre d'Edmond Rostand. » Revue des deux mondes. 7^e période, tomes 41-42, sept-déc. (1927) 624-639

CHAPITRES CONSACRÉS À EDMOND ROSTAND

- Clark, Barrett Harper; « Edmond Rostand » dans Contemporary French dramatists, Cincinnati: Stewart and Kidd Company, 1915, 102-120.
- Doumic, René. « Les Romanesques- M. Edmond Rostand. » dans Essais sur le théâtre contemporain. Paris: Perrin et cie, 1905, 257-268.
- Doumic, René. « M. Edmond Rostand » dans Le Théâtre Nouveau. Paris: Perrin et cie, 1908. 321-339.
- Gorsse, Pierre de. « Edmond Rostand » dans Villégiatures romantiques. Paris: Editions du Pavois, 1944, 205-226.
- Elliott, T. S. « 'Rhetoric' and poetic drama » (1919) dans Selected Essays. New York: Harcourt, Brace and World inc., 1960.
- Ernest-Charles, Jean. « Edmond Rostand » dans Le Théâtre des Poètes. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1910. 380-424.
- Goldman, Emma. The Social Significance of the Modern Drama. Ed. Richard G. Badger. Boston : Gorham Press, 1914. Online. Internet. 11 septembre 1998.
- Hamilton, Clayton Meeker. « Edmond Rostand: second lecture. » dans Conversations on contemporary drama. New-York: The Macmillan Company, 1924. 20-41.

Phelps, William Lyon. « Edmond Rostand » dans Essays on modern dramatists. New-York: The Macmillan Company, 1921. 229-278.

LE POÈTE ET SON IMAGE

Deschanel, Émile. Le romantisme des classiques. Tome I : Corneille, Rotrou, Molière. Genève : Slatkine reprints, 1970, 429p.

Gustafsson, Lans, Le poète masqué et démasqué. Stockholm: Almqvist et Wisksell, 1968, 164p.

Jammes, Francis. Les caprices du poète (mémoires). Paris: Plon-Nourrit et cie, 1923.

Parrot, Louis. Le poète et son image. Neuchatel: Editions de la Baconnière, 1943, 98p.

Quesnel, Michel. La création poétique: thèmes et langage dans la poésie française du XVIe siècle à nos jours. Paris: Armand-Colin, 1996, 174p.

Spitzer, Leo. L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours. University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, Chapel Hill, no. 5, 1944, 74p.

Stedman, Edmund Clarence. The nature and elements of poetry. New-York: Russell and Russell, 1892, 338p.

Sojcher, Jacques. La démarche poétique. Solstices, Editions Rencontres, 1969, 232p.

Trahard, Pierre. Le mystère poétique. Paris: A.G. Nizet, 1970, 189p.

Walz, René. La Création poétique. Paris: Flammarion, 1953, 279p.

Weber, Jean-Paul. Génèse de l'œuvre poétique. Paris: Gallimard, 1960.