

L'étude des personnages et de la thématique dans Ruy Blas de Victor Hugo, On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset et Cyrano de Bergerac d'Edmond de Rostand

Severinac, Helena

Master's thesis / Diplomski rad

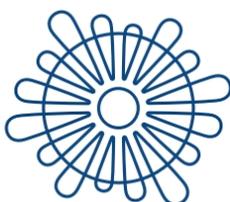
2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:518998>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije

Sveučilišni diplomski studij

Francuski jezik i književnost; smjer: nastavnički



Helena Severinac

**L'étude des personnages et de la thématique dans
Ruy Blas de Victor Hugo, On ne badine pas avec
l'amour d'Alfred de Musset et Cyrano de Bergerac
d'Edmond de Rostand**

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru
Odjel za francuske i frankofonske studije
Sveučilišni diplomski studij
Francuski jezik i književnost; smjer: nastavnički

L'étude des personnages et de la thématique dans Ruy Blas de Victor Hugo, On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset et Cyrano de Bergerac d'Edmond de Rostand

Diplomski rad

Student/ica:

Helena Severinac

Mentor/ica:

Dr.sc. Daniela Ćurko

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Helena Severinac**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **L'étude des personnages et de la thématique dans Ruy Blas de Victor Hugo, On ne badine pas avec l'amour d'Alfred de Musset et Cyrano de Bergerac d'Edmond de Rostand** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2024.

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	1
2. Cadre théorique	4
2.1 Période du romantisme	4
2.2 Le théâtre romantique	8
2.3 « La Préface de Cromwell » de Victor Hugo	10
2.4 Le sublime et grotesque	13
2.5 Le comique et tragique	17
3. Thématique dans les œuvres : « On ne badine pas avec l'amour » d'Alfred de Musset, « Ruy Blas » de Victor Hugo et « Cyrano de Bergerac » d'Edmond Rostand	21
3.1 Le romantisme comme révolution sociale	27
3.2 Le thème de l'identité dans les pièces	28
3.3 L'enchevêtrement du thème de l'identité et du thème de l'Histoire	34
4. Analyse des personnages dans les trois drames présentés	36
Cadre théorique.....	36
4.1 Les personnages dans l'œuvre théâtrale	40
4.2 Les « fantoches » de Musset.....	42
4.3 Les personnages d' <i>On ne badine pas avec l'amour</i>	43
4.4 Les personnages de <i>Ruy Blas</i>	45
4.5 Les personnages de <i>Cyrano de Bergerac</i>	48
5. L'étude et l'analyse en classe de FLE du lycée bilingue français de la scène II, 5 du proverbe <i>On ne badine pas avec l'amour</i> de Musset. L'établissement des fiches pédagogiques.....	51
6. Conclusion.....	58
Bibliographie :.....	60
Résumé	63
Sažetak	64
Abstract	65

1. Introduction

Aujourd'hui, la question de l'identité est présentée dans la vie quotidienne et dans la littérature aussi. De nombreux écrivains ont traité ce sujet et s'intéressent également à la question de l'existence. De nombreux arguments ont été avancés pour prouver l'existence du soi. Plus précisément, de nombreuses œuvres littéraires du passé ont voulu répondre à la question « Qui suis-je ? ».

Pour des écrivains comme Musset, Hugo, Rostand, la question de l'identité est l'un des sujets les plus importants. La recherche des possibilités humaines à travers les personnages se résume aux notions de sublime/grotesque et tragique/comique.

Quand on parle du personnage, il faut souligner que son statut représente un point solide de la critique traditionnelle et de la théorie littéraire. L'un des modèles qu'on présentera dans cet article est l'approche sémiotique, qui consiste en l'étude d'éléments de signe contenant des informations et des significations réelles au sein de la communauté sociale.

Il est clair que de nombreux changements dans le comportement humain sont provoqués par des circonstances sociales. Lock (selon Asman, 2011 : 175) dit que l'identité implique la conscience de la connaissance de soi et affirme que les circonstances entourant une personne constituent un terrain approprié pour développer la conscience de l'identité.

Le but de ce travail est de montrer les thèmes et les personnages de trois pièces de théâtre : *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, *Ruy Blas* de Victor Hugo et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. La principale question soulevée dans l'ouvrage est de savoir comment les écrivains du XVIII^e siècle ont créé leurs personnages à travers un certain thème et comment ils ont traité le thème de l'identité. Plus précisément, la conscience de l'identité repose sur les facteurs d'identité, et ceux-ci établissent une relation avec eux-mêmes. Ces facteurs d'identité produisent certains états d'esprit, que parfois les personnages sont incapables de contrôler, et parfois ils oublient leur identité. Lock a ajouté qu'une personne qui n'est pas consciente ou ne peut pas se souvenir de ses propres actions ne peut pas être attribuée à son identité. Par conséquent, dans notre travail, nous cherchons principalement à présenter les thèmes de trois drames romantiques et nous présentons les personnages qui nous donneront une image de leur identité et donneront des réponses à la question de savoir ce qui a influencé la création ou la perte des personnages identités.

Notre sujet étant complexe et nécessitant plusieurs approches de traitement, nous diviserons notre travail en quatre grandes unités. Cela facilitera la lecture.

La première partie parlera du cadre théorique. On va présenter le mouvement du romantisme et ses caractéristiques. L'affaiblissement de l'influence de la tragédie classique est

particulièrement visible aux XVII^e et XVIII^e siècles. Considérant que le théâtre est une forme littéraire supérieure et un miroir de la société du XVIII^e siècle, nous parlerons d'abord du développement du théâtre à cette période, puis de l'œuvre capitale « Préface de Cromwell », considérée comme un manifeste du romantisme. Tragique et comique, sublime et grotesque, dans les drames des romantiques français, ne seront pas présentés séparément, mais en mélange afin de mieux rendre compte des thèmes de la vie quotidienne.

La deuxième partie parlera de la thématique dans les trois drames : *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, *Ruy Blas* de Victor Hugo et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Dans un premier temps, nous donnerons un contexte social du drame. Le romantisme sera ainsi présenté comme une révolution littéraire initiatrice de libération politique et spirituelle. Ensuite, nous essaierons d'expliquer quel est le thème de l'œuvre littéraire afin d'accéder aux thèmes principaux des pièces de théâtre. Ensuite, nous consacrerons séparément un chapitre de cet ouvrage au thème de l'identité. En partant de l'étymologie du mot identité, en passant par le phénomène d'identité dans la société, nous arriverons à la conception du drame et de l'identité de l'auteur Fischer-Lichte.

Troisième partie contient la présentation des personnages dans les drames. Dans cette partie du travail, nous commencerons d'abord par les bases théoriques, c'est-à-dire nous donnerons un aperçu de la catégorisation des descriptions de personnages. Dans ce cas, nous avons le modèle actantiel et le modèle de Greimas de traitement des caractères. Il nous dit que l'analyse des personnages peut se faire de différentes manières, et la plus courante est celle qui consiste à trouver une personne réelle. Puisque son analyse consiste à trouver des similitudes entre personnages, nous rechercherons des similitudes entre personnages de drames. Dans cette partie de l'article, nous essaierons d'appliquer la relation des actants, qui représentent des éléments implicites et abstraits, et peuvent être comparés aux catégories de phrases de sujet et d'objet.

Quatrième partie contient l'application de l'analyse des œuvres et des personnages à l'enseignement. Nous approfondirons l'analyse d'un passage de la pièce *On ne badine pas avec l'amour*, acte II, scène V. La méthode que nous utiliserons est le fiche pédagogique destinée à l'enseignement. À savoir, nous tenterons de traiter cette scène sous plusieurs angles, dans le but d'impliquer au maximum les élèves. Les élèves liront le texte, essaieront de le comprendre, trouveront des mots inconnus, répondront aux questions, travailleront en paire, rédigeront des devoirs sur le sujet du passage assigné. Le but de cette préparation pédagogique est de montrer comment un texte théâtral original peut être appliqué dans l'apprentissage de la langue française.

À la fin, nous arrivons à la conclusion que les trois pièces de théâtre ont toutes un thème d'amour tragique au centre de l'œuvre, mais que ce thème est largement influencé et défini par la société, les normes et les croyances sociales. Dans *Ruy Blas* et *Cyrano de Bergerac*, les thèmes sont davantage élaborés à travers des événements historiques choisis pour planter le décor. L'identité des personnages est définie par l'influence de différentes circonstances de vie et est souvent ébranlée en raison d'un amour non partagé ou de l'impossibilité de réaliser l'amour entre deux personnes.

À la toute fin, un aperçu de la littérature qui a été utilisée pour ce travail est donné.

2. Cadre théorique

2.1 Période du romantisme

Le romantisme l'un des premiers mouvements littéraires à couvrir presque toute l'Europe. Le terme « romantisme » peut avoir plusieurs sens, mais dans le sens du mouvement littéraire, ce terme est utilisé pour la première fois par les frères Schlegel. Selon Gengembre (1995 :6) le mot arrive du mot *roman* et désigne le sentimentalisme et la fantaisie des fictions avec une connotation péjorative. Sous influence des écrivains anglais, le terme modifie le sens et commence s'utiliser pour indiquer les affections tendres et mélancoliques provoquées par les paysages qui attachent les yeux et captivent l'imagination. Grâce Rousseau et Chateaubriand le terme entre dans l'usage sous ce sens. Dès que l'année de 1824 le terme romantisme commence s'utiliser fréquemment en France et c'est une période où les différents écrivains tentent de définir ce terme. Nous pouvons dire que le terme romantisme avait quelques variations après qu'il est entré dans le monde littéraire.

Il est difficile de déterminer la durée exacte du romantisme car il s'est développé de manière inégale dans les différents pays. Le romantisme est né en Angleterre et en Allemagne, vers 1800 en France. Donc, il se réfère à la période de la fin du 18^e et 19^e siècle. De l'Angleterre et de la Russie, il se propage à l'Amérique. La fin du romantisme est assez difficile à déterminer précisément parce qu'il se termine en parallèle et des œuvres de romantisme et de réalisme apparaissent après lui. Il rejette la raison universelle au profit de la sensibilité personnelle. Gengembre (1995:7) ajoute quelques éléments constitutifs : *la sensibilité*-qui caractérise l'homme et lui donne une qualité supérieure dans l'existence, *le sentiment de la nature* – l'endroit où l'homme cherche l'inspiration, la solitude, la passion, le refuge de la vie quotidienne, *la nostalgie* – un sentiment de l'homme à cause du déplacement dans un autre lieu en se trouvant perdu et en ouvrant la question de l'identité, *la mélancolie* – un sentiment provoqué à cause de la nostalgie qui peut être une force créatrice et *le mal du vivre* - marqué par le vide de l'intérieur à cause de l'extérieur.

Les écrivains romantiques parlent de la nostalgie du passé et de l'éternité, en colorant son existence du malheur, de la tristesse, du désespoir. Il faut noter que la base du développement du romantisme est avant tout la Révolution française qui propage la liberté, l'égalité et la fraternité dont l'échec et la ruine l'individu conduise à la dégradation, à la perte de confiance à l'État, en retirant des personnes vers un autre monde. C'est un monde d'imagination et d'illusions. C'est la période de l'effondrement du système féodal et de la création d'une société civile moderne. C'est la période de réforme et d'échec. Les gens doutent

à l'avenir et de tout ce qui suit. La promesse des encyclopédistes que la société, s'appuyant sur la raison, sera en mesure de parvenir à des relations idéales fondées sur la fraternité, la liberté et l'égalité, n'a pas été tenue. En réagissant à un tel état, ressentant sa propre impuissance, des gens commencent à se tirer. Pour les écrivains tels que Vigny et Hugo « devenir humain apparaît sous le signe du malheur et de la souffrance. » (Tadié, 2004 : 184)

Dans le romantisme la domination de la poésie, du théâtre et du lyrisme de toutes les formes littéraires peuvent être remarquées. La poétique du romantisme conduit également au mélange de tous genres littéraires car il cherche à supprimer toutes les règles. Le mouvement romantique exprime la mélancolie d'un monde bouleversé par les événements historiques de la Restauration. C'est une époque qui témoigne les révolutions, les guerres et les changements sociaux. Les écrivains romantiques évoquent leurs amours, deuils, aspirations, délires en révélant ainsi au public les profondeurs de leur sensibilité. La littérature romantique est au service de la condition humaine dont le premier signe essaie d'exprimer le mal qui frappe l'âme. La poésie romantique n'a pas seulement le but de réunir tous les genres distincts de la poésie, mais de la relier à la philosophie et à la rhétorique. Elle veut mélanger la poésie et la prose et de protéger les formes d'art. La poésie romantique se trouve entre le rêve et la mélancolie, pendant que l'acte créatif se définit comme un procès éternel. La poétique romantique met l'accent sur le passé et tout ce qui rappelle l'innocence, la liberté, et comme caractéristique de la romance. Un poème souligne une tristesse agréable qu'éveille un sentiment de souvenir et de nostalgie, tout ce qui est lié au passé. L'esthétique romantique trouve sa base dans l'annulation de toute fixation du processus créatif, c'est-à-dire la poésie doit se transformer en un processus dynamique constant. Puis, dans la nécessité de fusionner le passé, le présent et l'avenir en un seul, c'est-à-dire la poésie romantique annule le temps.

Dans la littérature, le romantisme représente l'opposition du classicisme : « Pour Stendhal comme pour Nodier, vers 1820, le romantique se distingue surtout du classique parce qu'il est « moderne » ». (Tadié, 2004 : 65) Il avait un rôle libérateur pour la littérature. Les auteurs s'appuient sur ses prétentions intérieures. Ils écrivent sur ses sentiments personnels, les œuvres s'individualisent. Les représentants de ce mouvement condamnent la société accusée de mensonge et de corruption. Ce sentiment du mal nourrit en eux la nostalgie du passé, une aspiration vers l'absolu qui se traduit par le désespoir, la souffrance, la douleur, la solitude, le mal de vivre etc. Dans le romantisme apparaît le terme du génie poétique du poète. C'est un caractère divin, le culte d'une personnalité créatrice libre se développe. Les œuvres deviennent l'expression de l'expérience du poète et il recherche la nouveauté, le mystère, la sensibilité. L'imagination et la fiction deviennent les procédures de base de la création. La tâche du poète

est de créer et non pas d'imiter. C'est la période de l'histoire de la littérature en tant que discipline distincte de la science ou de la littérature. L'attention se concentre sur l'écrivain qui est la source de la créativité.

Selon Gengembre (1995 :20) les principaux concepts du romantisme sont *le moi, la présence au monde (la rêverie, le rêve, l'histoire et le mal du siècle, la religion et l'amour), la totalité organique, nature et harmonie, le romantisme comme refus du modèle classique.*

Le moi le concept dans le romantisme qui évolue une conscience de la propre valeur de l'homme. C'est une période de la lutte du culte du moi contre l'universalisme des Lumières. Il est donc conscient de ses propres valeurs et il tente de les adapter au monde extérieur :

Le premier pas consiste à jeter un regard à l'intérieur de nous-même, à contempler distinctement notre moi. S'en tenir là, c'est rester à mi-chemin ; le deuxième pas devra toujours consister à porter un regard actif au-dehors, à observer avec énergie et fermeté le monde extérieur. (Novalis, selon Gengembre, 1995 :20)

Nous pouvons voir que dans le romantisme le concept de moi contient la vision du soi et la vision du monde. Parfois, ces deux visions, en raison du désaccord et de la dislocation, provoquent des conflits à l'intérieur. Les écrivains de ce mouvement examinent le mystère du conscient, les tensions contradictoires qui les empêchent prendre conscience de leur individualité. Ils utilisent les différents styles et les formes d'expressions en reflétant la réalité actuelle. Le plus souvent ce sont la recherche de l'équilibre intérieur et extérieur, les rapports entre les hommes et les femmes, la sexualité, la solitude, l'exil, l'identité, l'Histoire, les relations interculturelles, la confusion entre réel et le virtuel.

La présence au monde le concept continu au concept du *moi*, marque *la rêverie* et *le rêve* les moyens d'expliquer l'état de l'âme et de l'esprit. Selon Gengembre (1995 :14) *la rêverie* et *le rêve* mêle les fantasmes de souvenir, de l'attente, de l'angoisse. Elle donne la possibilité de se reconnaître à la nature et *le rêve* détruit la conscience. Ces deux représentent la source de l'imagination des écrivains qui pourrait le conduire de réécrire le monde :

La descente aux profondeurs de l'être, la confiance accordée aux révélations du songe, de la folie, des vertiges et des extases, l'esprit du poète aux écoutes des dons du hasard telles sont les démarches qui apparentent les romantiques allemands à nos poètes actuels. Le héros romantique apparaît comme un homme qui tente d'échapper aux données « objectives » des sens et de la connaissance rationnelle, pour se livrer éperdument aux inspirations qui surgissent des abîmes conscients. (Gengembre, 1995 :14 selon Albert Béguin)

L'histoire et le mal du siècle le concept inspecte le temps et les occasions du siècle. Donc, les événements du passé se projettent, réinterprètent en raison de s'identifier à l'Histoire et accéder à la connaissance de soi. Très souvent la connaissance de soi est une inadaptation de l'homme aux événements de l'époque où il règne la corruption, la trahison, les tragédies et les crises :

Le culte du moi comme son effacement, la fuite des refuges comme l'ailleurs du rêve ou du passé ou la tentative de reconquête d'un monde perdu à reconstruire sont autant de modulations du mal du siècle, décidément protéiforme. Le choix de la marginalisation procède de l'horreur ressentie devant cette nouvelle donne. Une telle attitude conduira à l'Art pour l'Art. (Gengembre, 1995 :15)

La religion et l'amour servent pour trouver le progrès et la foi. L'idée de Dieux existe chez les écrivains romantiques et l'amour se manifeste comme un principe divin qui surmonte les lois supérieures :

L'amour devient un principe divin qui acquiert des droits imprescriptibles, supérieurs aux lois. Droits du cœur, droit au bonheur, droit à l'harmonie entre les amants : l'amour s'impose comme une valeur absolue, opposée aux mensonges sociaux et à la médiocrité bourgeoise. (Gengembre, 1995 :16)

Le principe *la totalité organique* les écrivains utilisent pour exprimer l'unité de l'âme et du corps dans le cadre de la réalité qui n'est pas toujours idéale. D'après Gengembre (1995 :20) l'harmonie préétablie doit être restituée, lue dans toutes les manifestations de la nature, et elle ouvre sur un vitalisme, ou sur le surnaturel, pensé comme autre face de la nature. De là il arrive le principe de la *nature et harmonie* qui servent aux écrivains comme de se fuir la vie difficile. Dans la nature, l'homme cherche l'harmonie de son propre être et tente de trouver son reflet. Très souvent l'homme trouve la paix et l'harmonie dans la beauté des paysages en revivant les souvenirs de ce temps dont se souvient l'homme. La nature lui aide d'examiner les émotions provoquées par le chaos de l'extérieur :

Dans le paysage, on cherche à capter son propre reflet. Cette intégration peut être une forme de dissolution ou de vaporisation de l'être ou bien un investissement dynamique. Elle relève en outre l'accord profond du paysage et du temps. En effet, le paysage contient, fixe le temps, et permet l'illusion de la remémoration entraînée par le retour en des lieux privilégiés. (Gengembre, 1995 :19)

Le principe du *romantisme comme refus du modèle classique* indique les caractéristiques classiques qui ne sont pas acceptées au romantisme. Donc, le monde équilibré, la raison, l'acceptation de la vie telle qu'elle, la société dans un ordre, la conquête de la sagesse etc. sont remplacées par la sensibilité, le désordre, l'imagination, retour vers l'intérieur, la passion etc.

2.2 Le théâtre romantique

Pour pouvoir parler du théâtre français le romantisme du XIX^e siècle, il faut d'abord évoquer la tragédie classique du XVII^e siècle par ce qui a tout déclenché. Les romantiques conceptualisent théoriquement le théâtre opposé du théâtre classique, et la nouvelle poétique proclame comme une libération des règles strictes du classicisme français et font la promotion de la démocratisation de l'art. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle le théâtre naît un nouveau genre entre la tragédie de Racine et la comédie de Molière. C'est *le drame* qui décrit une atmosphère réelle dans un moyen comique et tragique. Le mot *drame* vient du mot grec *drachma*, qui signifie *action* ou *événement*. C'est une action au cœur d'un texte dramatique, et cela est réalisé en changeant les situations dramatiques, le dialogue et monologue. Le théâtre en tant que genre littéraire comprend les textes littéraires destinés à être joués sur la scène. Solar (2003 :31) cite la tension dramatique comme caractéristique principale de la pièce, qu'il considère comme naît des différences entre les personnages et conduit à un conflit dramatique. De plus, Szondi (2001 :17) met l'accent sur le dialogue, le considérant comme porteur du drame car le conflit n'existe pas sans dialogue. Selon ce qui précède, « la structure et la fonction les arts du théâtre et la littérature dramatique ne peuvent être considérés indépendamment l'un de l'autre. » (Solar,1997 :182)

Diderot et les théoriciens pensaient que le devait devenir une école civique d'éthique et de politique. Étant donné qu'au XVIII^e siècle, la tragédie de l'époque du classicisme français était considérée comme le reflet de rapports sociaux dépassés, fondés sur les principes imposés par l'aristocratie, qui avait entre-temps perdu ses privilèges antérieurs, la société civile de l'époque des Lumières a tenté d'en imposer une nouvelle par l'expression théâtrale spiritualité, différentes opinions politiques et leurs idéaux sociaux :

Le théâtre, c'est d'abord et avant tout un « milieu » qui autorise des rencontres, où s'ourdissent des complots, où se fomentent des cabales, où se tendent des embuscades, où règnent aussi de hautes figures, celles des comédiens mais aussi des comédiennes, des financiers influents, des directeurs de salle enthousiastes ou frelatés, d'étudiants sans le sou, de femmes du monde, de bourgeoises et de prostituées. (Arac, 1996 :25)

La France a apporté sa contribution au développement du théâtre, mais au début du XVIIIe siècle les tragédies et les comédies étaient encore écrites selon les règles strictes de la poésie classique. Un tel modèle d'écriture de la tragédie et de la comédie placent bientôt le drame français au centre du théâtre européen et littéraire. Ainsi, dès la première moitié du XVIIIe siècle, et par endroits jusqu'au début du XIXe siècle, le modèle dramatique classique dominait le théâtre européen, c'est pourquoi des tragédies et des comédies furent écrites suivant le modèle français en Angleterre, en Italie, en Allemagne et dans d'autres pays. Crnojević-Carić estime que le classicisme s'appuie sur l'art de la Grèce et de Rome et que ses grands principes sont une exigence pour l'objectivité, puis la rigueur de la forme et la simplicité (Crnojević-Carić, 2014 : 182).

L'art du classicisme, contrairement à la Renaissance, ne s'alimente pas d'œuvres exemplaires anciennes, mais il le fait à travers des principes esthétiques. "Adhérant au plan et aux règles, la littérature du classicisme a cherché précision et travail sous la direction de la raison, et la principale source de la théorie du classicisme est la rhétorique ancienne et poétique (Aristote et Horace) » (Crnojević-Carić, 2014 : 184). Durant cette période, ils apparaissent diverses des opportunités sociales et politiques, c'est-à-dire qu'une image paradoxale du monde émerge. D'une devise scientifique étrangère fondée sur la raison (Descartes), qui lutte contre l'expression excessive l'imagination et la sensibilité, dans le but de les contrôler et de les diriger, et d'autre part, ce qui se trouve au plus profond couches, ou elle se manifeste comme une pratique sociale. Le théâtre devient destiné uniquement à une élite sélectionnée avec des goûts développés et une éducation supérieure, et la tragédie devient claire définir une fonction éducative et morale.

Ainsi, le théâtre est devenu le reflet d'un passe-temps aristocratique de la vie civile dans laquelle les sentiments tragiques et comiques ne sont pas strictement séparés comme c'était le cas sur la scène classique, et les thèmes qui intéressent le public, ils dépassent les cadres mythologiques et pseudo-historiques. C'est pour cette raison que le drame a été créé comme un genre littéraire dans lequel des éléments de tragédie et de comédie se mélangent le plus souvent dans le but de dépeindre avec sérieux des sujets de la vie quotidienne.

Le théâtre romantique se caractérise par le mélange du tragique et comique. Dans le cadre social, les pièces écrites mettent l'accent sur le rejet de la tragédie classique. En tout cas, le drame se développe dans la troisième décennie du XIXe siècle et un grand nombre de pamphlets et de pièces de théâtre publient en ce moment-là. Sous l'influence des écrivains anglais et allemands, tel que Shakespeare et Goethe et Schiller, les écrivains français prônent une nouvelle poésie dramatique aux antipodes de l'école classique du théâtre.

2.3 « La Préface de Cromwell » de Victor Hugo

Pour comprendre la situation dans le théâtre au XVIII^e siècle, nous ne pouvons pas exclure le contexte, ni les événements sociaux et politiques. Il s'agit du siècle de changements et de grands mouvements théâtraux qui se sont développés. Les changements plus radicaux se produisent sur les scènes de cette époque et tout cela est le résultat de l'évolution sociale. Les textes dramatiques traitent de plus en plus des sujets intimes, la relation du système et de l'individu devient importante, en tant que la critique du système. À la fin du XVIII^e siècle la Révolution française a eu lieu et c'est la plus grande réussite de ce processus d'abolition des relations féodales en France. À travers la Déclaration des droits de l'homme le théâtre entre plus profond du système social, mais aussi dans la psychologie humaine. Tous ces changements seront visibles tout au courant du XIX^e siècle.

Dans le cadre théorique littéraire et le théâtral, il existe l'école romantique prend à la chute de l'Empire, sous la Restauration et la monarchie de Juillet. Il s'exerce dans tous les genres : roman, poésie et théâtre. Avec son chef d'école, Victor Hugo, le romantisme témoigne son grand succès dans les limites chronologiques entre 1830 à 1848. L'œuvre d'Hugo illumine la littérature française durant tout le 19^e siècle. Victor Hugo était un grand poète et romancier français, représentant du romantisme. À côté de nombreux romans célèbres, parmi lesquels les plus célèbres sont *Notre Dame de Paris*, *Les Misérables*, *L'Homme qui rit*, *Le Dernier jour des condamnés à mort*, il a écrit la pièce *La préface de Cromwell* (1827) qui a été acceptée comme un manifeste du romantisme car il contient l'essence de ce mouvement littéraire.

« La Préface de Cromwell » est écrite par Hugo en 1827 comme une préface de la pièce « Cromwell » : « Cromwell paraît au moment où se développent les oppositions libérales, et les rapports entre révolution anglaise et française apparaissent à tous. » (Tadié, 2004 : 96) C'est un texte analytique et très inspiré dans lequel il aborde le problème de la création littéraire, en mettant l'accent sur le théâtre. « La préface de Cromwell » peut être divisée en deux parties : historique et de manière critique.

La partie historique de ce texte parle de l'évolution des genres littéraires, en les classant par périodes historiques. C'est l'âge préhistorique est lyrique, de vieillesse – épique et le nouvel âge – la période du drame.

Hugo expose ses vues sur la littérature, en attachant une grande importance au théâtre et en considérant que le théâtre est un moyen de s'exprimer complètement. Depuis la publication de la pièce « Cromwell » et sa préface, avec son style et l'expression pittoresque,

Hugo devient le chef de la nouvelle école romantique et « La Préface de Cromwell » représente le manifeste du romantisme.

La préface soulève un grand nombre de questions de nature poétique. Ce manifeste représente les vues d'Hugo sur le drame, de sa fonction, signification et beauté, mais en même temps représente la poétique du romantisme qui oppose la poétique classiciste normative.

Le développement de la littérature suit le développement de la société. Cela commence avec l'homme chantant pour la première fois des hymnes à la nature et aux beautés qui le ravissaient. Les guerres et les événements majeurs arrivent, il commence à raconter-le temps de la poésie épique et vient le temps de la nouvelle littérature, qui révèle la vérité - que tout dans le monde n'est pas si beau, que le monde, et l'homme, est une union d'opposés dans laquelle se mélangent le drôle et le tragique, le laid et le beau, le bien et le mal, la lumière et l'obscurité :

Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle ; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création ; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort ; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet. (Hugo, 1997 :8)

Le sujet de la poésie est la réalité. Une série de contrastes naturels que la poésie doit harmoniser en une vision ou une image grotesque inhabituelle du monde. La comédie, qui fait aussi partie de la littérature, à en juger au moins par les œuvres et les héros de Molière :

Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (Hugo, 1997 :8)

La théorie classique du drame est dépassée selon Hugo. L'unité de lieu, la règle selon laquelle toutes les situations dramatiques se déroulent dans un seul lieu, appauvrit l'action et lui enlève le naturel et la spontanéité de la vie réelle, et l'unité de temps, l'action doit s'achever dans un laps de temps 24 heures comme dans le drame antique, semble ridicule et illogique. Seule l'unité d'action est acceptable.

À propos du langage et du style dramatiques, Hugo dit que le langage du drame ne doit pas être trop embelli, mais doit paraître naturel, doit être original, vivant et en harmonie avec les circonstances et le caractère du héros. Le vers du drame doit être libre, ouvert, honnête, évitant toute artificialité et pathétique, il doit contenir autant d'efforts pour l'expression naturelle, qui rapproche le discours dramatique de l'expression en prose. Avant tout, il faut se méfier des modèles et des règles, ainsi que d'imiter le style et l'expression de quelqu'un d'autre, aussi parfaits soient-ils. C'est le cas, ceux qui imitent les autres, aussi réussis soient-ils, et alors il ne reste que des parasites. Il n'y a que des lois générales de la nature et celles qui découlent de l'objet même de l'œuvre d'art Les premiers sont éternels et les seconds changeants et chaque œuvre a ses propres lois et règles de création. Il faut suivre les lois de la nature, la vérité et sa propre inspiration.

Hugo pense que la poésie doit se libérer des règles et des modèles. Il cite trois grandes époques : l'époque originale, l'ancien siècle et le nouveau siècle. Il croit que les poètes ne peuvent pas se fier aux modèles existants et affirmés car ils le portent tout le temps certaines nouveautés qui doivent aussi se refléter dans l'art. Pour Hugo, la chose plus importante pour le romantisme est la notion de grotesque. En mettant en scène tout ce qui est laid, monstrueux, fantastique, irréel, contrairement à la règle établie jusqu'alors. Il dit que le grotesque existe depuis l'Antiquité, mais qu'il a toujours été caché de peur de détruire l'idéal du glorieux. La raison de la fusion du grotesque Hugo trouve le réel dans l'œuvre littéraire en réalité. Le romantisme traite également trois unités dramatiques particulièrement chères au classicisme. Hugo justifie seulement l'unité d'action tout en s'opposant à l'unité de temps et de lieu. Il explique que en respectant l'unité du lieu, l'action est banalisée et devient monotone. Aussi, l'unité le temps est considérée comme banal car il n'est pas nécessaire de limiter l'action à 24 heures. Il doit dépendre la nature de l'événement, à ne pas limiter par les règles : « Le premier devoir [...] est de faire éclater la règle des unités, c'est-à-dire de faire éclater l'espace et le temps représentés ; seule l'unité d'action est sauve, complétée par la « couleur locale. » » (Tadié, 2004 : 95)

« La Préface de Cromwell » explique une théorie du drame romantique, dont les principaux points de départ peuvent se réduire aux suivants :

- il n'y a pas de modèles poétiques à imiter, c'est-à-dire on insiste sur la création particulière du génie poétique, et non sur l'imitation de modèles antiques, comme c'était le cas dans le classicisme,

- tragédie et comédie ne sont plus strictement séparées, mais s'entremêlent genres, tragiques et comiques, sublimes et grotesques, qui insiste sur la dualité de la nature humaine et de toutes choses dans le monde,
- fini les règles classiques de pertinence, romantiques ils nécessitent une démonstration d'horreur et plus d'action sur scène,
- les thèmes et motifs sont tirés de l'histoire moderne ou du patrimoine médiéval
- les personnages sont plus proches des gens ordinaires, leur discours est moins solennel, et l'accent est mis sur le décor et les costumes authentiques,
- les anciennes unités de temps et de lieu sont abolies grâce au concept d'illusion théâtrale à laquelle le spectateur s'abandonne, ce qui implique sa participation intellectuelle et émotionnelle,
- seule demeure l'unité de l'intrigue, sans laquelle le drame, comme un tout significatif et logique ne serait pas possible,
- les sentiments sont accentués : pathétiques, terribles, dramatiques, comiques etc.,
- on insiste pour montrer le développement de la passion et provoquer des réactions émotionnelles chez le public, la pièce cela doit provoquer une certaine excitation, affective chez les téléspectateurs la réponse, la soi-disant jouissance dramatique qui est à l'opposé de la jouissance épique.

2.4 Le sublime et grotesque

Le concept *sublime* représentait sans aucun doute l'une des catégories centrales des Lumières et du romantisme. Cependant, les contenus auxquels ce concept se réfère n'est pas sans équivoque. En Allemagne la discussion sur le sublime commence et culmine dans l'ouvrage « Sur le sublime » par Friedrich Schiller. Dans cet ouvrage, qui a aiguisé la sensibilité esthétique pour la compréhension moderne de la subjectivité et de la liberté individuelle, trois points de vue se sont cristallisés. Ils avaient non seulement des caractéristiques esthétiques, mais correspondaient également à trois options politiques qui se formeraient dans la transition du XVIII^e au XIX^e siècle toute une série de pays européens.

Selon Bégot (2013) Schiller est l'un des écrivains qui proposent nouvelle conception du sublime dans le théâtre. À la différence d'autres écrivains de cette époque, il introduit sur la scène ses réflexions philosophiques. Il tente de résoudre le plaisir tragique et se réfère aux approches de Kant en expliquant le sentiment sublime où coexistent le plaisir et le déplaisir :

À la différence du plaisir sans mélange que suscite la contemplation des belles formes, le sentiment du sublime se caractérise par cette coexistence paradoxale de plaisir et de

déplaisir dont l'ensemble de la tradition poétique, depuis Aristote, fait l'un des traits essentiels de la tragédie, en même temps que la source de son caractère énigmatique : à supposer, comme le relève Schiller, que le spectacle de la finalité morale soit la plus haute source de plaisir concevable, comment expliquer que la représentation d'actes contraires à l'impératif catégorique et à la plus haute destination de l'homme, meurtres, trahisons et autres crimes qui peuplent la scène tragique, puisse procurer le moindre plaisir ? (Bégot, 2013 :80)

Schiller est sublimement attaché à la dignité et à la liberté de l'esprit humain de résister à toutes les forces qui le menacent dans le monde matériel et banal. Pour Schiller, le sublime n'était pas tant la conséquence de la réaction passive d'une personne face à l'effrayant la grandeur des phénomènes naturels :

De cette présentation à la fois négative et indirecte, quelle meilleure illustration que la tragédie, où la lutte du héros contre la puissance (physique) du destin, la représentation des souffrances qu'il lui faut endurer, donnent à la « surpuissance » de la liberté (morale) le moyen de s'exposer sans pour autant s'annuler en s'enfermant dans les limites du phénomène ? (Bégot, 2013 :81)

Cela fait partie de son attitude militante dans la lutte des personnages contre la violence, qui apparaît généralement aussi comme la chose effrayante la plus répandue. Schiller considère renoncer au recours à la violence, c'est un refus de s'engager dans la violence, et ainsi la liberté morale finale de l'individu est atteinte i son exaltation au-dessus de toutes les tentations de la vie terrestre. La culture qui prépare une personne à cela est appelée morale. Une personne moralement instruite est totalement libre. Ce type de conviction requiert une plus grande clarté de pensée et une plus grande énergie de volonté que celles qui caractérisent l'homme dans son état d'esprit.

Dans ce militantisme, l'homme se sacrifie pour la défense de la liberté morale, et pour Schiller, ce sont les racines non seulement du sublime mais aussi du beau. Pour Schiller, la beauté était la force fondamentale du vitalisme de la vie, qui donnait à l'homme une force plus grande que la moralité elle-même et qui était le mieux à même de faire face aux violents. Schiller, de cette façon, est arrivé au même la même conclusion que Kant, à savoir que l'art doit être beau. Au lieu du désir sans fin, qui indiquait ceci ou cela type d'entrée dans la transcendance et qui trouvait déjà un écho romantique dans l'esthétique de Kant, Schiller a choisi la lutte de l'individu pour défendre l'intégrité morale comme catégorie centrale de son esthétique des tentations du monde, en particulier celles créées par le monde histoire.

Une avancée clé dans la compréhension du sublime ainsi que de la relation entre eux sublime et belle, comparée à celle de Kant et à sa théorie antérieure, qui Schiller présenté dans

ses œuvres, consiste à affaiblir le fondement du sublime dans le désir pour l'harmonie de la création de Dieu. Même si la réconciliation de Kant avec la loi morale chez l'homme, Schiller n'a jamais il ne l'a pas contesté, il l'a en tout cas mis au second plan, derrière la sublimité de la lutte contre l'universellement violent, qui atteint son apogée précisément dans l'histoire du monde.

Remplacer son ancien sobre soutien à la Révolution française, dégoût face à la violence brutale, qui était passée de la terreur jacobine contre les Français à une campagne napoléonienne contre toute l'Europe, Schiller avait maintenant un exemple actuel d'un événement historique mondial dans lequel la violence primordiale était impliquée dans l'interaction des forces naturelles. De cette façon, produisant une impression effrayante, non seulement aux participants de cet événement, mais aussi à tous ceux qui sont en route les sciences historiques ou les arts peuvent faire sa connaissance.

En cherchant des moyens d'orienter l'humanité vers un tel avenir, ainsi que de préparer chaque homme individuellement à se défendre contre une violence similaire à celle recherchée par les Jacobins et Napoléon, Schiller considérait que c'est pour chaque recommandation que l'art la recherche dans l'histoire du monde des thèmes nobles et les traite de manière à ce qu'ils fassent partie d'une expérience esthétique qui éclairera chacun. Dans le sublime des œuvres d'art dans lesquelles - selon le modèle des tragédies grecques antiques - des formes vivantes et belles habitent, l'effet effrayant du sublime s'imprègne du beau, grâce à quoi l'effet paralysant de la peur pure peut être surmontée en faveur de l'illumination rationnelle du spectateur et traiter les mêmes problèmes de violence dans sa vie. Schiller donne une conclusion sur le sublime, qui est cette exaltation spirituelle le « chemin transcendant » ne conduit pas seulement une personne à l'idée pure de beauté, mais la conduit également à détruire la violence et ainsi à acquérir la vraie liberté.

C'est aussi dans le domaine du théâtre. Le sublime dans le tragique relève les personnages dans le chaos qui souffrent afin d'exciter l'affect compatissant avec la force convenable. Ce sont les personnages qui subissent les coups de la destinée sans succombant jamais. Dans cette manière, ils montrent la puissance de la volonté et l'autonomie :

C'est une telle analytique du sublime, structurée par l'alliance contradictoire d'une victoire et d'une défaite, qui sert de base à l'interprétation de la tragédie développée dans la dernière section de la Philosophie de l'art. Non sans commencer par rappeler la teneur du chapitre 13 de la Poétique, Schelling y reprend explicitement l'exposé des Lettres : il n'y va pas seulement, dans la tragédie, d'un conflit à l'issue funeste, mais bien d'un affrontement où s'expose l'identité de la liberté de la nécessité. (Bégot, 2013 :87)

La partie critique de « La préface de Cromwell » contient la discussion de Victor Hugo sur plusieurs sujets : à propos du grotesque, sur la théorie classique du drame (unité de lieu, de temps et d'action), sur le langage et le style dramatiques. Il explique que le *grotesque* est la plus grande beauté du drame. Selon les mots d'Hugo la raison de l'existence du grotesque est double : à cause de mimésis qu'existe dans la nature, grotesque existe dans l'art et là serve comme en moyen d'exprimer le contraste avec le sublime. Le grotesque réunit en lui-même, d'une part, le monstrueux et l'horrible, et d'autre part, le comique et le joyeux. Il répète presque la même affirmation. Le grotesque injecte tantôt le rire, tantôt l'horreur dans la tragédie :

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge ; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris. (Hugo, 9-10)

Dans le grotesque, Victor Hugo voit donc le drôle combiné au tragique, le rire aux larmes, le laid comparé au beau. L'effet artistique est ainsi accru : *le contact avec le monstrueux donne au sublime quelque chose de plus pur, de plus grand, quelque chose de plus sublime encore* que la beauté antique, qui selon Hugo est monotone. Quand monstrueux et sublime ou sincérité et hypocrisie sont à la même place, alors tout devient plus évident et la vérité brille mieux ; la beauté, l'amour, la noblesse ou la chasteté ressortent davantage. Sans cela, les œuvres de Molière ou de Shakespeare ne seraient pas ce qu'elles sont.

Le grotesque est un style qui remonte à la Renaissance :

Elle [la muse moderne] verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (Hugo, 1997 :20-21)

La grotesque dans le théâtre chose de drôle, qu'il s'agisse d'une représentation de la réalité, de personnages ou de certains objets, de bizarre, qu'il s'agisse de choses qui ont une image déformée dans la réalité ou qui sont incohérentes, absurdes, qu'il s'agisse un mot sur quelque chose de grotesque qui évoque le tragique ou le comique. Tous ces éléments sont liés, et leur note commune est l'effet de peur, d'horreur, de laideur. Selon les mots de Sternberg (210)

le but de l'existence du théâtre est d'offrir l'illusion de la réalité en rompant avec mimèsis classique.

Dans le théâtre, la grotesque comprend un concept très large dans lequel s'entremêlent jumelage, croisement et transformation. Selon lui, le grotesque consiste à distinguer la littérature classique de la littérature moderne. C'est la base esthétique du drame car il oppose la beauté et l'harmonie, alors ce qui était glorifié dans le classicisme.

2.5 Le comique et tragique

Le *comique* est devenu un élément indissociable de la vie quotidienne. Souvent, aucune distinction n'est faite entre eux humour, grotesque, burlesque, ironie et autres types de comique. Ces termes sont le plus souvent utilisés pour identifier et généraliser pour la simple raison qu'ils font rire les gens. Cependant, sous le terme comique ou plus précisément par le terme humour, bien qu'on ne fasse souvent pas de distinction entre eux, nous entendons deux significations : la possibilité de le provoquer et la possibilité de le ressentir. Le comique est avant tout un problème esthétique, un phénomène qui dépasse nos connaissances et parfois notre intelligence. Il s'agit d'un problème qui a retenu l'attention des théoriciens depuis Aristote.

Il est presque impossible de donner une définition du comique qui est claire et précise. Beaucoup des théoriciens ont essayé de définir ce phénomène, analysant la comédie classique, mais ils ne sont pas allés trop loin. Le phénomène comique a également été abordé de grands hommes comme Aristote, Kant, Baudelaire.

Dans son ouvrage sur le rire, Bergson (Sternberg-Greiner, 2002 :54) donne une formule simple qui peut être appliquée dans l'analyse de n'importe quelle œuvre. D'après son avis de l'auteur de la comédie représente une chose vivante. Il est impossible d'en donner une définition complète et définitive concept. Il y a toujours quelque chose à ajouter. Selon lui :

Le comique est un phénomène ou un phénomène invisible pour celui à qui il appartient, parce qu'il est comiquement inconscient, visible pour tous les autres, afin de fait rire général, très complaisant, pour se montrer sans retenue, désagréable pour d'autres, pour qu'ils la punissent sans pitié, immédiatement réparables, pour que nos rires ne soient pas vains, en sécurité qu'il réapparaîtra sous des formes nouvelles, que le rire aura toujours quelque chose à faire, indissociable du de la vie sociale, bien qu'insupportable pour la société, bref - capable d'apparaître dans sous les formes les plus diverses qu'on puisse imaginer, se mêler à tous les vices, et même à quelques vertus. (Bergson 1982 : 110)

Le comique est une autre part de la nature humaine qui s'offre à nous dans toute sa richesse et luxe. Le comique dépasse la simple fonction de divertissement. Il punit, révèle, accuse, prévient, corrige. Le comique n'est pas seulement présent chez les comédiens classiques ou d'écrivains à l'humour populaire et lucide.

Selon Sternberg-Greiner (2002 :57) Bergson dit que l'inconscience est une condition nécessaire à la construction de la comédie. Une personne ne peut être drôle que si elle n'en est pas consciente, car une personne qui fait souvent rire il n'a pas une telle intention. Si une personne, s'il s'agit de littérature, un personnage, est conscient de son ridicule côté pour arrêter de faire rire, il va changer de comportement.

Le comique peut être mieux défini par rapport au *tragique*. Quelle est la différence entre le comique et le tragique, et la frontière entre ces deux termes est-elle vraiment claire ? Perišić (2002 :332) dans son article explique l'approche de Pierre Larthomas qui décrit la comédie comme quelque chose qui provoque le rire, quelque chose d'absurde, d'inhabituel et de tout à fait normal. Il ajoute que Certains théoriciens pensent que le terme « bande dessinée » est un jeu intellectuel qui consiste à équilibrer deux choses inconciliables, dans une réconciliation inattendue, à la fois des jugements et des impressions irréconciliables sur le même objet.

Par le même principe, nous pouvons définir tragique. C'est quelque chose qui provoque de la tristesse, un sentiment d'absurdité et d'inhabituel, mais tout à fait normal. Dans le contexte du théâtre, on peut remarquer la diffusion d'éléments comiques et tragiques. La frontière entre ces deux termes étant très fragile, on dirait qu'il suffit d'un peu pour la comédie se transforme en drame et *vice versa*. Par exemple, si une personne qui a perdu quelqu'un de sa vie pleure et exprime les émotions les plus tristes, les spectateurs sympathisent. Cependant, si cette même personne dans cette situation tombe dans la scène, le public se met à rire. Cette interruption, cette transition de la tristesse et de la compassion à la joie et le rire sont inconscients et mécaniques. Après sa chute, ils éprouvent une amnésie momentanée, car ils suivent les réactions les plus pures et innées, incontrôlé. Nous pouvons poser la question : Pourquoi rions-nous de l'automne ? On rit, car la chute nous rappelle que la perfection ne vient pas :

On comprend dès lors pourquoi les défauts, errements, sottises et autres imperfections, loin de provoquer la tristesse que devrait faire naître le spectacle de la dysharmonie, font rire. C'est qu'ils nous rappellent l'existence de la perfection. La joie et le rire sont inscrits dans la logique d'un contraste réparateur, ils expriment un soulagement. (Grojnowski, 1991 :6)

On peut dire que la joie et le rire sont inscrits dans la logique d'un contraste du tragique. Ils expérimentent un soulagement. Le comique implique aussi un ton tragique et vice versa. Il suffit

peu à provoquer une scène de douleur et de souffrance et de la transformez en pure comédie. Un souffle de pathos excessif conduit à un tel effet. Ici, nous pouvons parler de la question de la mesure. Il est possible de définir le comique par sa distinction avec le tragique, car les lignes qui séparent ces deux termes sont minces. Jouer sur scène nous distrait aussi les transforme à nouveau en observateurs inconscients qui s'amuse à regarder l'émission, pour ensuite sur le chemin du retour, nous avons ressenti le goût âcre des mots dont nous riions :

Pourquoi rit-on d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours ? D'où vient le comique de cette phrase d'oraison funèbre, citée par un philosophe allemand : « Il était vertueux et tout rond ? » De ce que notre attention est brutalement ramenée de l'âme sur le corps. Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. (Sternberg-Greiner, 2002 :58)

Le titre d'une tragédie n'est jamais un mot ou une phrase décrivant un personnage général, mais toujours un nom personnel, contrairement à la comédie. La tragédie repose sur l'individu, tandis que la comédie a à des fins de généralisation, donnant une image générale. C'est parce que la comédie insiste sur le vice, trait universel qui devient le personnage principal. Le vice devient créateur d'atmosphère et d'ambiance, omniprésent mais caché, qui gouverne tout. Dans la comédie, les personnages, le décor, les phrases et tout le reste les éléments sont subordonnés au vice et à l'accent mis sur le vice. Les procédures que nous avons en cas de tragédie sont à l'opposé. Dans la comédie, les acteurs ont la possibilité d'improviser, plus précisément une plus grande liberté que ceux qui jouent dans la tragédie.

Afin d'obtenir un effet comique, il est nécessaire de réduire les émotions, créant ainsi une âme insensible et indifférente. Ce n'est que lorsque nous ne ressentons pas d'empathie que nous pouvons rire. Le plus grand l'ennemi de la comédie, c'est l'émotion. Les émotions, comme nous l'avons déjà dit, créent de l'empathie, de la sympathie ou haine, et pour cette raison nous ne pouvons pas devenir un observateur indifférent, ce qui est l'une des principales conditions de création de la comédie. Ces deux symptômes (insensibilité et indifférence) suivent toujours rire, car ils représentent son environnement naturel.

La publique de comédies n'ont qu'un seul objectif, c'est de se divertir. Le publique regarde le spectacle inconsciemment sans implication. Contrairement à la tragédie, la comédie joue sur la non-identification, car telle est la condition atteint tes objectifs. C'est pour cela que la comédie repose sur l'indifférence.

La comédie implique deux niveaux, un niveau externe et un niveau interne. Tout d'abord, quand à la question du niveau externe, nous disons qu'une force extérieure a influencé

le résultat. Selon les mots de Bergson (198 : 11-14) le comique est un niveau externe et il reste pour ainsi dire à la surface de la personnalité. Mais cet aspect extérieur du comique passe souvent en interne. Ceci s'accompagne généralement d'une certaine inflexibilité innée des sens et de l'esprit et s'installe ainsi comiquement dans la personnalité elle-même : la personnalité lui fournira tout, contenu et forme, la cause et occasion.

Comme le souligne Bergson (1982 : 15), il n'y a pas de comique sans une trace d'humain. C'est comique à l'extérieur et à l'intérieur de l'homme. Ressemblance à un homme, ou un homme qui ressemble à quelque chose, ce sont deux aspects du comique. C'est dans la nature de l'homme d'être drôle et ridicule, d'être à la fois et sujet et objet du rire. Le sujet qui attire les spectateurs est un sujet du quotidien : conflit, divorce...

La base de la comédie est toujours quelque chose qui est à la fois tragique et comique. Les stéréotypes représentent matériau idéal pour le processus de construction du comique, et des comédies. Nous pouvons poser la question, quelle est la tâche de l'écrivain ? C'est un observateur qui observe, découvre et critique un vice. L'art du comique en nous faisant si bien connaître ce vice, qu'il nous introduit les spectateurs, dans son intérieur, de sorte qu'à la fin nous lui retirons nous-mêmes quelques brins de la marionnette qui se retire maintenant, nous jouons avec lui.

Un écrivain sait tout observer et tout nous montrer pas visible aux yeux. Parfois, sans nous en rendre compte, nous prenons les ficelles que nous continuons à donner nous créons l'univers du texte littéraire. Le travail d'un écrivain est de démystifier ce qui est caché et le montre au lecteur pour que, quand viendra son tour, il puisse créer propre impression. Cependant, si libre que nous paraisse cette impression, elle est toujours guidée par auteur omniprésent.

3. Thématique dans les œuvres : « On ne badine pas avec l'amour » d'Alfred de Musset, « Ruy Blas » de Victor Hugo et « Cyrano de Bergerac » d'Edmond Rostand

Le thème d'une œuvre littéraire est le message fondamental que l'écrivain souhaite transmettre à travers une pièce de théâtre. C'est la pensée principale et fondamentale qui traverse toute l'œuvre théâtrale, est contenue dans le thème et est reconnue dans diverses situations et personnages. Le mot vient du grec *θέμα* – *affirmation*. On peut définir le thème comme sujet, idée d'un discours, d'un œuvre scientifique, littéraire, théâtrale, artistique, musicale, cinématographique ou d'une émission de télévision. Le sujet, le contenu, qui est traité par un auteur.

Le thème d'une œuvre littéraire est l'un des éléments importants, avec l'idée, les motifs, la structure et l'intrigue, les personnages, la composition, la forme de narration, le langage et le style. Tous ces éléments réunis créent une impression artistique globale, mais aident également à l'analyse de l'œuvre. Ils permettent de mieux comprendre ce que l'écrivain a voulu dire, c'est-à-dire l'ensemble de l'œuvre littéraire. Lors de l'analyse d'une œuvre, une fois qu'une idée a été déterminée, elle doit être énoncée brièvement et clairement, de préférence en une phrase, afin que le message ou la leçon de l'œuvre soit mémorisé.

Au sens habituel, le thème fait l'objet d'un traitement artistique dans une œuvre littéraire. C'est un objet, un phénomène, un événement ou un personnage. Découvrir le thème d'œuvre n'est pas toujours une tâche simple et facile. Parfois, le thème révèle facilement à partir du titre de l'œuvre, parfois il est plus difficile de connaître le thème et il faut lire attentivement l'œuvre, remarquer le continu, comprendre les événements et la fiction, évaluer et comprendre les personnages et leurs relations mutuelles.

Dans *On ne badine pas avec l'amour* (1997) d'Alfred de Musset il existe plusieurs thèmes. Il parle de l'amour entre deux jeunes retenus par l'influence du monastère et l'éducation monastique. Pour cette raison, les jeunes Camille et Perdican deviennent victimes d'un amour malheureux, mais ils ne sont pas les seuls à être touchés par leurs jeux d'amour et de haine, leurs sentiments mêlés de désir et de besoin de rester pieux comme appris. Leur prise de conscience et leur acceptation de leurs véritables sentiments et de la vérité arrivèrent trop tard et cela eut un prix, la vie d'une jeune femme innocente, Rosette, et enfin leur propre chance de bonheur, qui mourut avec Rosette. Devant l'impossibilité de faire confiance à un homme, Camille décide de se tourner vers Dieu et de ne pas céder à ses sentiments pour Perdican. Elle ne les lui montre pas à cause de son orgueil et l'influence des autres religieuses la fait quitter le château. Influencée et quelque peu confondu par son éducation religieuse, Camille décide de

ne pas se marier. Et cette décision est claire à ce moment-là dans ses yeux, il n'y a donc aucune raison pour qu'aucun des deux ne se sente offensé. Camille dit : « (...) je ne veux pas me marier : il n'y a rien là dont votre orgueil doive souffrir. » (Musset, 1997 :67) Elle précise ses plans. « Je suis venue ici pour recueillir le bien de ma mère ; je retourne demain au couvent. » (Musset, 1997 :67) Perdican, d'autre part, a été offensé et son orgueil a été blessé, de sorte que son répons reflétait sa vérité, la vérité de la façon dont il a vu sa décision. Il voulait lui dire son opinion et lui dire adieu en une fois, pour qu'ils puissent se séparer comme elle le voulait :

« Adieu, Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera de ces récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire : Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quanti on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois ; mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. Il sort. » (Musset, 1997 :89-90)

Cela fera sombrer Perdican dans le désespoir et séduira une autre fille nommée Rosette. Leur conversation tourne au sujet du mariage. Perdican se plaint que Camille ne se souvient pas de leur enfance ensemble. Rosette ne veut pas parler de sujets sérieux. « (...) Parlons du temps qu'il fait, de ces fleurs que voilà, de vos chevaux et de mes bonnets. » (Musset, 1997 :72) À travers la conversation, on peut voir le flirt entre Perdican et Rosette. « De tout ce qui te plaira, de tout ce qui peut passer sur tes lèvres sans leur ôter ce sourire céleste que je respecte plus que ma vie. (Il l'embrasse.) – Vous respectez mon sourire, mais vous ne respectez guère mes lèvres, à ce qu'il me semble. » (Musset, 1997 :72)

Son objectif était d'avoir Camille présente lors de sa rencontre avec Rosette, et de la rendre jalouse car elle refusait de l'épouser malgré les sentiments qu'elle éprouvait pour lui, mais Camille a vu clair dans son plan et a décidé de répondre de la même manière, avec son propre plan :

« Il a lu ma lettre, cela est certain ; sa scène du bois est une vengeance, comme son amour pour Rosette. Il a voulu me prouver qu'il en aimait une autre que moi, et jouer

l'indifférent malgré son dépit. Est-ce qu'il m'aimerait, par hasard ? » (Musset, 1997 :104)

Cependant, Camille met en place une scène qui révèle la vérité et Rosette se rend compte que Perdican se sert d'elle et qu'il le fait pour rendre Camille jalouse. Finalement, Camille et Perdican réalisent à quel point ils ont été stupides de nier leur amour l'un pour l'autre, mais leur histoire se termine tragiquement, à la fois pour eux, car ils perdent leur chance de passer leur vie ensemble, et pour Rosette, qui meurt de déception et de chagrin :

« CAMILLE : Vous dites que vous m'aimez, et vous ne mentez jamais ? PERDICAN : Jamais. CAMILLE : En voilà une qui dit pourtant que cela vous arrive quelquefois. *Elle lève la tapisserie, Rosette paraît dans le fond, évanouie sur une chaise.* Que répondrez-vous à cette enfant, Perdican, lorsqu'elle vous demandera compte de vos paroles ? Si vous ne mentez jamais, d'où vient donc qu'elle s'est évanouie en vous entendant me dire que vous m'aimez ? Je vous laisse avec elle ; tâchez de la faire revenir. *Elle veut sortir.* » (Musset, 1997 :108)

Sur la base de ce qui précède, les thèmes principaux de ce drame sont l'amour, la nature tragique de la vie et la recherche de son vrai soi, c'est-à-dire la recherche de son identité. Ces thèmes amènent avec eux le thème de la séduction de Perdican envers Rosette, mais aussi la manipulation pointue des sentiments, aussi que l'utilisation des masques pour cacher la vérité. Musset traite magistralement le thème de l'amour ; qui est présenté chez Camille comme une idéalisation de l'amour sublime et absolu, ce qu'elle décide de trouver dans la religion parce qu'elle craint la souffrance et de la douleur qui sont possibles dans l'amour entre femme et homme. Pour Camille, l'amour sublime est le seul sens de la vie. Pour Perdican, un tel amour ne peut être trouvé ou atteint si l'on vit dans la peur de la douleur et de la souffrance, précisément parce qu'aimer et être aimé signifie parfois traverser des moments douloureux. Mais vous traversez ces moments avec une personne que vous aimez, et qui vous aime en retour. Musset nous invite également à réfléchir sur le thème de la fatalité, et il le fait en présentant une pièce qui montre avec quelle facilité l'orgueil, la jalousie et le jeu avec l'amour peuvent conduire à un résultat tragique, qui est ici la mort d'un des personnages. En effet, l'orgueil, le déni, le désir de domination et les jeux de mots vont conduire à la fin fatale et tragique de la vie de Rosette :

« PERDICAN : Je vous en supplie, mon Dieu ! ne faites pas de moi un meurtrier ! Vous voyez ce qui se passe ; nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur ; ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! Je lui trouverai un mari, je réparerai ma faute ; elle est jeune, elle sera riche, elle sera heureuse ; ne faites

pas cela, ô Dieu, vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants. Eh bien ! Camille, qu'y a-t-il ? Camille rentre. CAMILLE : Elle est morte. Adieu, Perdican. » (Musset, 1997 :118)

On ne peut pas s'arrêter ici aux thèmes que Musset traitait dans ce drame. Le thème de la société est présent et reflété dans la disparité et l'inégalité sociales illustrées par le personnage de Rosette, que le père de Perdican considère insuffisante pour son fils en raison de sa classe sociale, et Perdican l'utilise et la manipule dans ses intrigues. Musset critique également l'Église, son influence dans la société. Jeune fille, Camille a créé sa propre identité à partir de ce qu'elle a appris en grandissant dans un couvent et ne pouvait pas se retrouver, son identité en dehors du cadre de la religion et foi, ce qui pour certains de ses amis du couvent a servi d'évasion à la difficile et la vie douloureuse qu'ils ont vécue.

Le thème de l'amour dans les œuvres du corpus

Dans *Ruy Blas* (1997) de Victor Hugo, le thème de l'amour, la position sociale des personnages, la vengeance et la question de l'identité et de la dualité s'entremêlent. Au centre du drame se trouve l'histoire d'amour entre personnage principal, Ruy Blas, et la reine d'Espagne. Il s'agit du drame espagnol et romantique, en cinq actes, écrit en vers, de la dualité et du déguisement. Le thème de l'amour impossible de Ruy Blas est déjà perceptible au début. Il est manipulé et présenté à la reine comme Don César. Lorsque Ruy Blas a acquis suffisamment de force dans l'échelle sociale, Don Salluste, exilé, il revient et demande d'abord à son cousin, le vrai Don César, de l'aider dans ses plans de vengeance. Don César refuse de participer à sa vengeance pour des raisons morales :

« Écoute. J'ai besoin, pour un résultat sombre,
De quelqu'un qui travaille à mon côté dans l'ombre
Et qui m'aide à bâtir un grand événement.
(...) Tu seras riche, mais il faut m'aider sans bruit
À dresser, comme font les oiseleurs la nuit,
Un bon filet caché sous un miroir qui brille,
Un piège d'alouette ou bien de jeune fille.
Il faut, par quelque plan terrible et merveilleux,
– Tu n'es pas, que je pense, un homme scrupuleux, –
Me venger ! » (Hugo, 1997 :53)

Don Salluste élabore alors un nouveau plan qui implique intrigues, manipulations et, en fin de compte, vengeance. Il manipule Ruy Blas en masquant son véritable plan comme un désir de l'aider à s'élever dans la société, et plus tard, il le force à mettre en place une scène dans laquelle il se vengerait de la reine d'Espagne. Comme Ruy Blas est initialement valet de chambre, il a dû lui obéir et l'aider. Incapable de supporter ses sentiments pour la reine, et la voir humiliée et honteuse à cause de son amour, il tue d'abord son ancien patron, Don Salluste, puis lui-même.

Thématique sociale : les maîtres et les valets

Outre l'amour impossible et fatal qui conduit au sort tragique de Ruy Blas car il se suicide, le thème des classes sociales est présenté dans ce drame : d'un côté se trouvent le valet Ruy Blas et d'autre le maître Don Salluste et la reine. En raison de la différence de classes sociales, à la fin, la reine n'a pas pu entrer en relation avec Ruy Blas parce que sa vraie identité est découverte, et bien que ses sentiments se manifestent, elle reste retenue précisément à cause des différences de classe. Hugo critique également la société et la condition sociale de l'époque à travers la vie de Ruy Blas. Dans le premier acte, troisième scène, Ruy Blas parle de sa vie en comparaison avec celle de Don César. Quatre ans ils ne se sont pas vus, et Ruy Blas affirme que Don César n'a pas changé du tout ; il est toujours le même bohème qu'il mène une vie heureuse alors que sa vie a complètement changé parce que la société ne l'a pas préparé à la dure réalité du monde.

« Mais moi, quel changement ! Frère, que te dirai-je ?

Orphelin, par pitié nourri dans un collège

De science et d'orgueil, de moi, triste faveur !

Au lieu d'un ouvrier on a fait un rêveur. » (Hugo, 1997 : 57-58)

Le pouvoir d'un amour sincère, sublime et immense ne pouvait rien changer et Ruy Blas mourra dans les bras de la reine. De plus, Hugo présente un exemple d'ascension et de chute sociale.

Dans *Cyrano de Bergerac* (1898) d'Edmond Rostand, une autre histoire d'amour tragique est présentée, également comme un triangle amoureux comme nous l'avons dans les deux drames précédents, cette fois entre Christian et Roxane, et Cyrano qui cache son amour de sa cousine Roxane, presque jusqu'à la toute fin de sa vie. Comme dans les deux parties précédentes, il s'agit d'un amour pas vraiment partagé car la vérité, tout comme l'amour, est cachée par différents masques que portent les personnages pour que leur vrai visage ne soit pas

révélé. Plus précisément, pour qu'ils ne soient pas blessés lorsqu'ils avouent leurs véritables sentiments. Cyrano écrit des lettres à Roxane au nom de Christian et lui exprime ses sincères sentiments. Lorsque commence le siège d'Arras, Christian va déclarer son amour à Roxane, et Roxane, croyant lui parler, avoue en réalité son amour pour Cyrano de Bergerac, comme elle est tombée amoureuse de son âme présentée dans les lettres qu'elle a reçues.

Comme Christian craint d'être stupide et de manquer d'art de la séduction, Cyrano craint d'être moqué par la femme qu'il aime pour son physique, plus précisément son gros nez :

CHRISTIAN

J'ai peur qu'elle ne soit coquette et raffinée,

Je n'ose lui parler car je n'ai pas d'esprit...

Le langage aujourd'hui qu'on parle et qu'on écrit,

Me trouble. Je ne suis qu'un bon soldat timide.

– Elle est toujours, à droite, au fond : la loge vide. (Rostand, 1983 :42)

La laideur de son apparence, c'est-à-dire son gros nez, est magnifiquement annoncée par Hugo dans la troisième scène du premier acte. Hugo utilisera plus tard des manières complexes et diverses pour décrire le nez de Cyrano dans la scène suivante, dans une célèbre tirade du nez.

CYRANO, *surgissant du parterre, debout
sur une chaise, les bras croisés le feutre en
bataille, la moustache hérissée, le nez terrible.*

Ah ! je vais me fâcher !...

Sensation à sa vue. (Rostand, 1983 :58)

En raison de sa laideur, Cyrano n'a jamais osé lui avouer publiquement ses sentiments, mais il l'a fait avec l'aide de Christian, en son place, protégé par la couverture de la nuit sous le balcon, et aussi dans les lettres qu'il lui écrivait.

À la mort de Christian, Roxane se retire dans un couvent pendant quinze ans. La tragédie de l'amour se reflète dans le fait que Roxane était amoureuse de l'apparence physique de Christian, de sa beauté, mais elle aimait l'intellect de Cyrano, et encore plus son âme poétique. Finalement, Roxane se rend compte qu'elle est amoureuse des deux car elle apprend que Cyrano était en réalité l'auteur de toutes les lettres qu'elle recevait. Elle a dû faire face au dualisme de l'amour physique et intellectuel qu'elle ressentait pour eux deux.

Le thème du mensonge

Le thème du mensonge et de la tromperie est présent dans cette œuvre et il traverse l'œuvre à travers le symbolisme du masque, la dualité et la question de l'identité. Comme nous l'avons vu dans les paragraphes précédents, Cyrano et Christian ont choisi de cacher leur véritable identité par peur d'être rejetés et ils utilisent la tromperie et le mensonge pour construire une relation avec Roxane. Leurs peurs les ont poussés à porter des masques pour cacher les parties d'eux-mêmes qu'ils trouvaient laides et qu'ils pensaient que la société jugerait. Alors que ces deux hommes avaient trouvé le moyen de gagner et ressentir l'amour d'une femme dont ils étaient tous deux tombés amoureux, en trompant Roxane, ils lui ont enlevé le choix. Même si son premier instinct était de choisir un homme par son apparence et ses qualités extérieures, elle voulait qu'il ait les qualités et l'intellect d'un homme dont elle découvrirait plus tard qu'ils n'étaient pas liés à l'extérieur. Le thème de l'amour est donc l'idéal auquel aspirent les personnages principaux. En plus de l'amour, le thème de l'amitié est présent. Cyrano ne révèle ses sentiments sincères qu'à Le Bret, mais aussi, Roxane et Cyrano partagent une amitié même si dans celui de Cyrano il y a des sentiments d'amour impliqués.

On peut constater que Rostand place dans son œuvre divers thèmes et les divertit tout au long de cette histoire d'amour tragique. Sa critique de la vanité présente dans la société est évidente dans le choix de Roxane, mais il s'exprime également sur les problèmes qui se posent dans l'image que les individus se font d'eux-mêmes en raison des normes de beauté imposées par la société.

3.1 Le romantisme comme révolution sociale

Socialement conscients et civiquement consciencieux, les romantiques s'efforcent de libéraliser l'art libérer la société non seulement des pressions politiques, mais aussi des insultes des dogmes poétiques que l'Académie française, institution suprême de la culture, de l'éducation et de l'art, s'efforce de défendre. C'est pourquoi Petty dit que le romantisme n'est pas seulement une belle époque, mais aussi une période de rébellion contre les autorités et les institutions oppressives. C'est la période où la société exige l'instauration de la justice. (Petit, 1968 : 227)

Essentiellement, l'impact de la révolution, c'est à dire le développement de l'individualisme, destruction des hiérarchies dans la société, démocratie. Tous ces éléments l'incitent à apparaître dans des œuvres littéraires, comme les pièces de Musset, Hugo et Rostand. La lutte pour ouvrir le théâtre au grand public se reflète dans le fait que la société française du XVIII^e siècle est impliquée dans la réalité politique actuelle. Cette période est suivie par de grands troubles politiques qui se poursuivront au XIX^e siècle. D'après Pavlović (1978 : 240) c'est la période de la chute de Napoléon en 1815, de l'arrivée de la dynastie des Bourbons, en

passant par la Révolution de Juillet jusqu'à la Monarchie de Juillet. Il est important de noter qu'à cette époque il y a une réorientation idéologique progressive, l'abandon du monarchisme et de l'enthousiasme religieux, ce qui est extrêmement important pour le drame *On ne badine pas avec l'amour*.

Surtout dans le théâtre romantique, il a été démontré que le théâtre est le reflet des changements sociaux. C'est ainsi que l'homme ordinaire, la liberté sociale, est introduit dans l'art dramatique français, dans le but de remplacer la tragédie thématiquement surmontée du classicisme. Dans le contexte historique, les réactions peuvent être vues au niveau socio-historique et politique, comme une rébellion contre l'absolutisme dans les rues sous le règne de Louis XIV, et plus tard sous le règne de Napoléon. Également dans les éléments du drame artistique, comme la démolition de la tragédie classique qui a duré tout au long du XVIII^e siècle et l'instauration du drame comme forme théâtrale plus proche des gens ordinaires et de la réalité sociale.

3.2 Le thème de l'identité dans les pièces

La question de l'identité a été abordé par de nombreuses personnalités de différents domaines en raison de sa complexité, principalement lorsqu'il a commencé à poser problème. Le mot *identité* est d'origine latine et possède une longue tradition. Dans l'Antiquité, il y avait le mot *idem* qui signifiait « le même », puis l'adjectif *identidem* qui signifiait « répété », mais il n'y avait pas de nom *identitas* dans la langue. Dans la Grèce antique, il existait un nom *tautos*, utilisé par Aristote dans ses écrits traitant du problème de l'identité. Ce nom vient du mot *autos*, qui signifie « soi-même ou seul ». Plus tard, il a été traduit en latin par *identitas* et a été utilisé dans les discussions scolaires. L'un des premiers à utiliser et à introduire ce terme fut le théoricien David Hume.

Le phénomène de l'identité n'est pas un phénomène nouveau, mais au cours du siècle dernier, l'identité est devenue l'un des domaines clés de la recherche sur l'homme et la société, et cet intérêt n'a pas diminué non plus aujourd'hui. Il est donc particulièrement intéressant retracer à quoi ressemblait la relation de l'identité et du drame. L'histoire du théâtre dans la civilisation occidentale s'est déroulée exactement comme l'histoire identité dont découle le drame. Les traditions européennes doivent être lues comme des dessins ou concepts d'identité, semblerait provocateur et même sensationnaliste à première vue. Le concept et les perspectives de Fischer-Lichte (2011) traitement la relation entre le drame et l'identité dans une manière intéressante. Selon elle chaque changement historique dans l'écriture dramatique s'est déroulé

dans une relation du changement de l'identité. La relation avec le changement du concept d'identité et la relation dialectique entre société et théâtre constituent la base de son étude.

L'auteure ne fait pas des recherches sur l'histoire du théâtre. Ce n'est pas une reconstruction de l'histoire du théâtre européen en tant qu'histoire de l'identité, mais de l'histoire du théâtre au sens littéraire de l'histoire de l'identité. Donc, la recherche est menée à travers l'analyse structurelle et elle ne peut pas traiter l'ensemble corpus de textes dramatiques à travers l'histoire. Pour son analyse, elle utilise uniquement des ouvrages appartenant canon du théâtre du cercle culturel occidental, ce que nous déterminerions comme des « classiques » :

Lors de la représentation du 25 février 1830 au Théâtre Français, le drame connaît un immense succès. Dans le conflit soigneusement préparé autour d'Hernani, ce ne sont pas seulement les représentants du romantisme littéraire qui ont remporté la victoire sur les adeptes du drame classique écrit selon des règles strictes. Dans le personnage d'Hernani, la possibilité d'une identification était offerte, ce que le public a accepté avec enthousiasme. À partir de ce jour, imiter Hernani extérieurement devint un fardeau. (..) Certes, le drame de Hugo a considérablement modifié le héros byronique. La conscience des aspects de la sélectivité du héros est réduite à une prose stylisée, une rébellion métaphysique tournée contre une société injuste et envieuse avec l'aide de laquelle elle peut être au moins partiellement annulée dans l'amour et l'aliénation de soi. (...) Celui inauguré par Hernani devint très vite le héros favori du théâtre français dans les années trente du XIX^e siècle. On le retrouve dans d'innombrables variations chez Hugo lui-même et chez Dumas (...)

La citation précédente montre quelle influence l'œuvre d'Hugo a eue sur ses disciples tels que Dumas, Vigny. Ainsi, après la première représentation d'Hernani, le public a accepté avec plaisir et a ensuite imité sa performance sur scène en créant nouvelle identité des personnages.

Ces drames étaient souvent cruciaux dans la détermination de nouvelles identités, c'est pourquoi elles ont acquis une large reconnaissance, un accueil qui n'a pas pris fin avec la période au cours de laquelle ils ont été créés. L'histoire du théâtre selon l'auteure, est une récapitulation de périodes importantes et de textes dramatiques clés, dans le but de recherches sur la corrélation entre le drame et l'histoire de l'identité :

Dans la première moitié du XIX^e siècle, dans une période de forts changements sociaux, la conscience de la signification historique de tout ce qui existe devient progressivement de plus en plus importante. (...) Faire face au passé tentera de satisfaire le double besoin provoqué par le processus d'industrialisation de la population : d'une part, le passé

permettra d'échapper à une réalité de plus en plus déprimante, et d'autre part, il satisfera le désir profond de trouver une orientation et une identité dans un monde sujet au changement. (Fischer-Lichte, 2011 :55)

Fischer-Lichte (2011 :50-55) afin de parvenir à l'identité d'une certaine période et de l'homme qui la compose, s'applique logiquement à l'interdisciplinarité, car sans le contexte dans lequel ils sont on ne peut même pas accéder au drame qui a été créé à l'identité. C'est pourquoi l'auteure l'utilise expériences et recherches de différents disciplines, de l'anthropologie à la sociologie culture jusqu'à la recherche de l'histoire des mentalités :

Le public est confronté à son propre milieu, qui peut être ironisé, mais qui ne doit jamais être remis en question. Le véritable héros de la scène était la classe bourgeoise. Ainsi, le théâtre comique de cette période a souligné à plusieurs reprises à son public que même dans un monde soumis à des changements, une crise d'identité ne peut survenir tant qu'un individu ne se comprend pas comme un représentant de sa propre classe sociale et s'y identifie. Son moi restera stable s'il adopte les idées valables dans sa couche sociale et s'il se comporte selon les règles sociales. (Fischer-Lichte, 2011 :54)

Dans une telle approche où elle traite l'identité, ils sont aussi mentionnés physique atomique, Einstein, résumé peinture, Darwin, Freud, Marcuse ou Napoléon, en tant que personnages et thèmes qui sont a influencé de manière significative les changements dans la compréhension de l'identité tout au long de l'histoire.

Dans l'analyse Fischer-Lichte marque *les classiques* comme l'expression de l'attitude forte de l'auteur de se demande pourquoi certains drames manquent dans cette recherche d'identité. Simplement, cette analyse approfondie et détaillée, ne peut pas tout contenir. Elle comprend également des drames ou des périodes qui, du point de vue de l'histoire classique du théâtre, semblent marginal comme le Parti populaire viennois théâtres de la première moitié du XIX^e siècle. Mais ce n'est pas l'histoire du drame qui établirait une sorte de critère de valeur et serait le meilleur du théâtre et de l'art dramatique européens, mais une étude qui traite de la question du rapport entre identité et drame.

La perte d'identité dans *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset se manifeste dans la critique de la société et de la religion. La position sociale et l'éducation étaient alors des objectifs que les gens cherchaient à atteindre. Perdican venait d'une famille noble et il était reçu docteur à Paris, son identité s'était donc forgée dans les vues de cette classe sociale. C'était un homme de science plus que de religion, un homme de vie sociale et quelque peu bohème. Son

père, Le Baron, s'est attaché à trouver une épouse « convenable » et « appropriée » pour son fils, qui n'était certainement pas Rosette, une jeune paysanne. Camille, de son côté, a construit son identité selon les enseignements religieux dont elle a été imprégnée pendant ses années passées au couvent. On peut dire qu'elle n'a même pas eu la chance de découvrir qui elle était vraiment, avant de devoir faire un choix entre la vie de piété et passer sa vie dans le mariage. De cette façon, nous pouvons voir que le système éducatif, la manière d'élever les enfants, les points de vue sociétaux et religieux contribuent de manière significative à la formation de l'identité. Camille et Perdican, mais surtout Camille, sont tous deux sujets à un conflit intérieur qui divise leurs identités en deux. La première est celle que leur donne la société, et la seconde est leur véritable identité, leur vrai moi, qu'ils trouvent finalement à la fin lorsqu'ils s'avouent leur amour. Même si la duplicité de Perdican est peut-être plus évidente, Camille est considérée comme une représentation de la femme de cette époque. La position de la femme et sa « nature » sont associées aux jeux, aux intrigues et aux mensonges (Gengembre, 1997 : 32) parce que Camille juge l'infidélité masculine et rejette l'amour qui n'est pas idéal et sublime, tout en désirant l'amour de Perdican et effrayant la vie de solitude. Perdican porte un masque de séducteur. Il perd et fracture son identité en manipulant Rosette pour se venger de Camille. Il a remplacé son être émotionnel par un autre – vengeur. Dans le personnage de Perdican, Hugo présente une dynamique romantique tiraillée entre l'idéalisme et la dénonciation, entre les images constantes des vertus de l'amour et du mal du siècle, « entre la poésie du cœur et la prose du monde » (ibid. :35-36). Ainsi, les personnages principaux doivent composer avec le miroir de la société dans laquelle ils vivent et qui fait la distinction de positions sociales des femmes et hommes. « La pièce met en effet en scène une véritable guerre des sexes. » (ibid. :33)

Dans la pièce *Ruy Blas* le personnage principal Ruy Blas est trompé en changeant son identité et est présenté devant la reine comme Don César, un homme de haut position sociale. Dans le thème de l'identité, on peut noter la critique sociale de la période dans laquelle se déroule la scène, car il existe un obstacle évident au statut social dans les relations amoureuses et dans l'accomplissement de soi. Ainsi, la dualité des personnages naît d'abord des circonstances sociopolitiques, puis des caractéristiques les plus fondamentales de l'être humain, la nature humaine. Les circonstances sociopolitiques créent une dualité d'identité, et donc la lutte interne du personnage pour choisir le bon chemin et lutter pour la vérité et le vrai soi. Dans la pièce de *Ruy Blas*, de telles circonstances peuvent être attribuées à l'ordre social, c'est-à-dire aux classes, et au fait de considérer le mélange entre les classes comme quelque chose d'inapproprié et d'impossible. De plus, la relation entre maître et serviteur/valet affecte la formation de l'identité d'un individu, surtout si cette relation est comme celle de Don Salluste

et Ruy Blas. Nous pouvons voir dans le troisième acte, scène cinq, à quel point Don Salluste est terrifiant et comment son comportement fait ressentir Ruy Blas :

« RUY BLAS, chancelant et le regardant avec épouvante.

Oh ! vous êtes un homme effrayant. Mes genoux

Tremblent... Vous m'entraînez vers un gouffre invisible.

Oh ! je sens que je suis dans une main terrible !

Vous avez des projets monstrueux. J'entrevois

Quelque chose d'horrible... – Ayez pitié de moi !

Il faut que je vous dise, – hélas ! jugez vous-même !

Vous ne le saviez pas ! cette femme, je l'aime !

DON SALLUSTE, froidement.

Mais si. Je le savais. » (Hugo : 132) - *par Gengembre*

Le facteur de la nature humaine est visible chez plusieurs personnages, Ruy Blas, Don César, Don Salluste, la Reine. Ruy Blas est celui chez qui nous pouvons le mieux voir la dualité de l'identité. Sa nature est d'obéir à son maître, mais son amour pour la reine le rend difficile à suivre ses ordres. Il apprécie également la position que lui confère le fait de prétendre être Don César à la cour, car il peut apporter des changements pour le mieux, même s'il souffre car il sait que la tromperie à laquelle il participe fera du mal à la reine. Il y a ici une double motivation pour le changement d'identité. À savoir, Ruy Blas est un valet, et son statut social est bas. Il est un sujet de Don Salluste et sous son influence il doit changer d'identité et agir comme Don César. La deuxième motivation concerne aussi la différence de classe, mais dans la relation entre Ruy Blas et la reine. S'il n'avait pas changé d'identité, il n'aurait jamais pu courtiser la reine. Cependant, Hugo désarme ce personnage et lui retire son masque. Ruy Blas meurt sous sa véritable identité. Comme si l'écrivain voulait montrer au monde que seule la vérité survit.

Ruy Blas est un homme d'origine modeste qui fut à la fois victime de manipulation et trompeur, puisqu'il fut contraint de participer au plan de vengeance de Don Salluste. Il prit l'identité de Don César et se fit passer pour lui, et il fit en sorte que la reine tombe amoureuse de lui. Bien que Ruy Blas soit motivé par ses propres sentiments et son amour pour la reine, il fit tout son possible pour cacher son secret, c'est-à-dire sa véritable identité. Le fait qu'il ait été manipulé par la société montre également à quel point il a réussi à atteindre un poste élevé et à devenir Premier ministre avec une fausse identité. Ruy Blas est conscient de sa double identité mais se punit pour s'être trahi lui-même et celui qu'il aimait ; sa fausse identité a également conduit la reine à la ruine, car si la société découvrait leur liaison, elle devrait abdiquer le trône.

Cependant, la reine l'a accepté une fois qu'elle a découvert la vérité, même si elle était vraiment blessée, et elle lui a pardonné sa tromperie. Enfin, cette pièce se termine également par une mort tragique, car Ruy Blas ne peut plus continuer à vivre sans la reine, et maintenant que sa véritable identité est révélée, il sait qu'il ne pourra jamais être avec elle. Il a bu le poison après avoir tué Don Salluste et protégé la reine, et s'est ainsi assuré qu'elle était en sécurité. À la fin, il est mort dans ses bras et a découvert qu'elle l'aimait vraiment aussi.

À l'exemple de Cyrano de Bergerac dans la pièce du même nom de Rostand, on voit la manifestation de l'identité avec l'aide de l'autre. Rostand construit un nouveau personnage à l'aide de la beauté extérieure de Christian et de l'éclairage intérieur de Cyrano, c'est-à-dire son esprit poétique. La beauté de l'un, l'esprit de l'autre, crée un personnage idéal pour séduire Roxanne. Rostand part des caractéristiques intérieures et extérieures en les combinant et faisant nouvelle identité d'un personnage imaginaire. Et ce nouveau personnage, avec une nouvelle identité, parvient à la séduire et à la conquérir. Ce qui manquait dans l'identité des personnages Christian et Cyrano sera remplacé par un nouveau personnage : « Oh ! pouvoir exprimer les choses avec grâce ! Être un joli petit mousquetaire qui passe ! » (Rostand, 1983 :154) Ainsi, les deux personnages doivent cacher une partie de leur véritable identité afin de ne pas gâcher leur image. L'image que la société a d'eux, et plus souvent de Roxanne, est un déclencheur. Roxane rêve d'être aimée par un héros comme celui qu'a créé Rostand. L'image de l'autre Roxane et Christian est en fait ce qui les fait tomber amoureux et liés. Elle et lui sont amoureux de l'apparence physique. Tandis que pour Cyrano, c'est à son nez que la société le reconnaît. Mais son ressenti lié à son apparence physique, qui appartient à son identité, représente pour lui quelque chose d'indésirable.

« [...] apprenez / Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice, / Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice / D'un homme affable, bon, courtois, spirituel, / Libéral, courageux, tel que je suis, et tel / Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire, / Déplorable maraud ! » (Rostand, 1983 :71)

Cyrano se débarrasse d'une partie de son identité car il est conscient qu'il ne sera jamais aimé de Roxane à cause de son nez. D'un autre côté, Christian se ment aussi, grâce à son apparence, en disant qu'il gardera Roxane et a toujours peur que son secret ne soit pas révélé :

« ROXANE, *avec une moue*. Vous m'offrez du brouet quand j'espérais des crèmes ! / Dites un peu comment vous m'aimez ? ... CHRISTIAN. Mais ... beaucoup. ROXANE. Oh ! Délabrinthez vos sentiments ! CHRISTIAN, *qui s'est rapproché et dévore des yeux la nuque blonde*. Ton cou ! / Je voudrais l'embrasser ! » (Rostand, 1983 :180-181)

Enfin, lorsque l'on compare les trois œuvres précédentes, on constate que les trois écrivains ont traité le thème de l'identité de manière plus ou moins similaire, créant une image de l'autre. Les maîtres de leur métier ont créé leurs personnages à l'aide de divers contrepoints et contradictions. Dans le but de toucher leurs lecteurs et leur public avec les destins tragiques et les amours non partagés de leurs personnages, ils ont créé des drames à travers la poésie du corps, des images et des mots.

3.3 L'enchevêtrement du thème de l'identité et du thème de l'Histoire

Dans le drame romantique d'Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, nous pouvons voir la liaison d'une personne historique qu'influencera l'identité du personnage de Cyrano de Bergerac. En effet, avant d'écrire cette pièce, Rostand était fasciné par le célèbre contemporain de Molière, l'écrivain Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655). Il passe son enfance au château de Mauveres. Dès son plus jeune âge, il fréquente les cercles bohèmes. Il tire son nom des terres que son père possédait dans la vallée de Chervez. Rostand découvre sa vie par hasard, et va se créer l'identité d'un personnage qui sera plus poète que philosophe. Savinien Cyrano combattit dans la guerre de Trente Ans entre les Français et les Espagnols, et fut blessé au siège de Mauzon, et une seconde fois à la bataille d'Arras. Lors du siège d'Arras en 1640, il fut grièvement blessé, il n'exerça donc plus les vocations militaires, mais se consacra à l'écriture.

Debaecker (2021) écrit dans son article que l'écrivain a trouvé une grande inspiration chez cet écrivain et a créé son Cyrano de Bergerac. Le personnage de Cyrano de Bergerac reprend plusieurs caractéristiques identitaires du personnage historique, comme : le goût des duels, de l'esprit, un nez plus gros, dont il n'était pas non plus fier. Certes, Rostand a un peu embelli son personnage et y a ajouté une sensualité et un amour intenses et platoniques pour Roxane.

Cependant, le lien avec le personnage historique diffère par certains éléments du personnage d'Edmond. Savinien de Cyrano est originaire de la région parisienne, tandis que le personnage d'Edmond est un Gascon originaire de Béranger.

Rostand a créé l'identité de son héros d'après Savinien Cyrano. À savoir, il avait une cousine Roxane dont il était amoureux.

Dans la pièce d'Victor Hugo, nous pouvons voir l'influence de l'histoire à la création de l'identité de personnage Ruy Blas. Hugo admirait notamment l'Espagne, qui a perdu son influence en Europe au XVIII^e siècle. Le contexte historique de l'œuvre d'Hugo est la période de Charles II, de la seconde moitié du XVII^e siècle. Même s'il était roi, ses associés l'ont tenu à l'écart des affaires de l'État et il a quitté son trône. Semblable au drame romantique, Don Salluste sera également chassé du trône par la reine. Pour l'identité du personnage de la reine,

Hugo a pris Marie-Anne de Neubourg. De même que Charles II continuait à mener sa vie par contumace, Don Salluste agissait par contumace.

Selon Beaunsene (2019) le contexte historique de cette pièce a permis à Hugo de créer l'identité du personnage principal Ruy Blas. L'histoire initiale est le bannissement du roi pour avoir abusé d'un serviteur, auquel se développe le personnage de Ruy Blas. Hugo s'est inspiré du roi Charles II et de sa reine, et de la même manière il a projeté leur destin dans son histoire dramatique. Derrière le duel entre Don Salluste et Ruy Blas (qui a caché son identité), il y a un fond politique qu'Hugo condamne. En insufflant de l'histoire dans cette œuvre, Hugo a voulu condamner la tyrannie et le pouvoir, pour que l'amour prévale.

4. Analyse des personnages dans les trois drames présentés

Cadre théorique

Une pièce de théâtre introduit plusieurs personnages sur la scène et avec le récit nous pouvons analyser les fonctions des personnages. Donc, les théories déclarent que le plus important est de savoir l'action des personnages sur la scène et c'est une dimension extérieure. Mais, les autres théories déclarent que l'approche devrait s'organiser à partir de l'intérieur vers l'extérieur.

Lorsqu'on parle du théâtre romantique, notre sujet contient l'analyse des personnages dans les œuvres de Victor Hugo, d'Alfred de Musset et d'Edmond de Rostand. La modalité de l'analyse et son statut représentent un point solide de la critique traditionnelle et de la théorie littéraire. Grâce à un tel concept la rhétorique parle de figures ou de genres. Les typologies littéraires les plus connues, à partir d'Aristote, reposent sur la théorie explicite du caractère. Il existe la plupart des analyses basées sur la méthodologie dans laquelle tout est réduit à un problème de caractère. Ainsi, la catégorie des personnages reste la partie la moins connue de la poétique.

Le personnage est la partie principale du roman et le structuralisme y a prêté le moins d'attention. Sémiotique est une discipline scientifique qui traite de l'étude des systèmes de signes qui contiennent ou transmettent l'information et en étudiant la création de sens à partir des systèmes de signes au sein de la société communauté. Le terme caractère est défini comme :

- a) la catégorie des personnages de référence, c'est-à-dire les personnages historiques, les personnages allégoriques ou personnages sociaux
- b) la catégorie de personnages de liaison qui montrent la présence de tous les participants et éléments littéraires types, de l'auteur au lecteur
- c) catégorie de caractères d'anaphore

Dans le concept sémiologique, le caractère peut être défini comme un type de morphème migrateur qui se manifeste comme un signifié interrompu, comme un enchevêtrement de relations et comme un signifiant interrompu.

Au cours des années soixante, A. J. Greimas a proposé le modèle actantiel (1966) basé sur les théories de Vladimir Propp (1970). Le modèle actantiel est un outil qui peut théoriquement être utilisé pour analyser n'importe quoi actions réelles ou thématiques, mais particulièrement celles représentées dans des textes littéraires ou des images. Si l'on considère le personnage comme

un morphème brisé, il forme une unité de sens. Ainsi, nous pouvons supposer que la catégorie étiquetée puisse être analysée et décrite. Selon le concept développé par Greimas (1966) et Propp le personnage peut être comparé à n'importe quel mot d'un document, mais on ne le trouve pas dans le dictionnaire et le terme est privé de son contexte. Le personnage est toujours une collaboration d'action contexte et réflexion cognitive sur le personnage par le lecteur.

Si l'on considère un personnage comme un signe, nous le décrirons comme intégré et complexe. Combien le personnage représente l'unité composée, telle est l'unité qui sert à composer. Il est défini par rapport à des actants définis comme des types de caractères qui constituent le niveau d'analyse le plus profond. La configuration d'actant est une structure stable car indépendante de l'anthropomorphisation de l'acteur, le nombre réel personnages ou acteurs présents, inversions, transformations, toute emphase stylistique ou mise en lumière, et de toute anthropomorphisation de l'acteur.

Dans le modèle actantiel, l'action peut être décomposée en six composantes, appelées actants. L'analyse actantielle consiste à attribuer à chacun élément de l'action étant décrit à l'une des classes actantielles. Selon Greimas (1966 :55) les six actants sont répartis en trois oppositions dont chacune forme un axe de la description actantielle :

-*L'axe du désir* : (1) *sujet* / (2) *objet*. Le sujet est ce qui est dirigé vers un objet. La relation établie entre le sujet et l'objet s'appelle une jonction. Selon que l'objet est conjoint au sujet ou disjoint, on parle alors de conjonction ou de disjonction.

-*L'axe du pouvoir* : (3) *assistant (adjuvant)* / (4) *adversaire (opposant)*. L'assistant aide à réaliser la jonction souhaitée entre le sujet et objet l'adversaire gêne la même chose.

-*L'axe de transmission* (l'axe de la connaissance, pour Greimas) : (5) *émetteur* / (6) *récepteur*.

Il définit les relations entre les actants :

1. expéditeur -> objet ----- destinataire -> (relation étiologique : connaissance) -> (relation théologique : désir)

assistant (adjuvant) -> sujet ←adversaire (opposant) -> (relation modale : pouvoir)
2. sujet-> (expéditeur/sujet) -> objet direct

L'expéditeur est l'élément demandant l'établissement de la jonction entre sujet et objet. Le récepteur est l'élément pour lequel la quête est entreprise. Pour simplifier, interprétons le destinataire comme celui qui bénéficie de la réalisation de la jonction entre sujet et objet. Les éléments émetteurs sont souvent des éléments récepteurs également.

En théorie, toute action réelle ou thématifiée peut être décrite par au moins un modèle actantiel. À proprement parler, le modèle actantiel d'un texte n'existe pas. D'une part, il existe autant de modèles que d'actions. De l'autre part, la même action peut souvent être vue sous plusieurs perspectives différentes.

Bien que l'on choisisse généralement l'action qui résume le mieux le texte, ou à défaut, une action clé, il n'y a aucune règle contre l'analyse d'un groupe ou d'un ensemble de modèles actantiels. Un ensemble implique au moins deux modèles actantiels avec au moins une relation établie entre eux. Les relations peuvent être temporelles et logique présupposé réciproque, exclusion mutuelle, ou relation entre type-modèle et modèle de jeton, etc. Plus de détails sur ces relations peuvent être trouvés dans le chapitre sur les plans narratifs.

Selon les mots de Greimas (1966 :59) l'actant est dérivé en élargissant ou en généralisant le concept de personnage. Du point de vue d'ontologie naturelle, qui définit quels types d'êtres, d'une manière générale, constituent la réalité, un actant peut correspondre à :

(1) *un être anthropomorphe* (un humain, un animal, une épée parlante, etc.)

(2) *un élément concret et inanimé*, y compris les choses, bien que non limité au concret (le vent, la distance à parcourir),

(3) *un concept* (courage, espoir, liberté).

Un actant peut être un individu ou collective. En théorie, les six actants peuvent appartenir à l'une des trois catégories ontologiques. En fait application, il existe quelques exclusions courantes : les sujets, les expéditeurs et les destinataires ont tendance à appartenir à la catégorie d'êtres anthropomorphes. Cependant, si l'on définit l'émetteur comme l'élément qui agit, volontairement ou non, pour susciter soit le vouloir-faire, soit ayant à faire l'action, alors elle peut appartenir à l'une des trois catégories ontologiques.

Un seul élément, appelé acteur – le personnage, contient plusieurs des actants de classes différentes, par exemple sujet et assistant simultanément ou plusieurs actants d'une même classe qui a des actions distinctes dans l'analyse.

En théorie, pour toute action spécifique, une classe actantielle peut contenir un élément, plusieurs ou aucun. Dans la pratique, il semble que ce soit vide les classes actantielles ne se retrouvent que dans des textes extrêmement bref. Pour garder l'analyse homogène, les sujets et les objets ne contiennent généralement qu'un seul élément qui peut être un collectif, comme les humains ou la société. En fait, la meilleure stratégie consiste à distinguer clairement les sujets les uns des autres et à également les objets, même s'ils sont étroitement liés, afin de faire des distinctions dans les descriptions, par exemple, dans le cas extrême où deux sujets alliés qui veulent le même objet ont tous les mêmes aides sauf un. (Greimas, 1966 :61)

La description actantielle doit inclure des sujets observateurs, car ils influencent la manière dont les éléments sont disposés au sein de l'objet. La classification est généralement basée sur le sujet observateur de référence : celui associé à la vérité ultime du texte, généralement le narrateur, surtout s'il est omniscient, mais on peut aussi assumer le point de vue d'autres observateurs, ceux dont les classifications peuvent être réfutées par l'observateur de référence. (Greimas, 1966 :62)

Par exemple, un personnage observateur, selon lequel un certain autre personnage est une aide dans une certaine action. Le sujet observateur peut correspondre au sujet de l'action décrite dans le modèle actantiel, à un autre actant dans le modèle, ou à un simple observateur de type témoin extérieur au modèle. Par exemple, il pourrait être une aide qui indique, à tort ou à raison, qui sont les adversaires dans une action. (Greimas, 1966 :62)

Les classifications peuvent varier, en fonction non seulement de l'observateur, mais également en fonction du temps. Ainsi on peut établir un modèle actantiel pour chaque observateur et chaque position temporelle pertinente d'une même action spécifique.

Greimas (1966 :73) explique aussi qu'il existe plusieurs types de temps, ou temporalité : le temps tel qu'il est représenté dans *l'histoire* (l'ordre chronologique des événements dans l'histoire), le temps *narratif* (l'ordre dans lequel les événements de l'histoire sont présentés), et le temps *tactique* (l'enchaînement linéaire des unités sémantiques, par exemple d'une phrase à la suivante). Par exemple, il y a des cas où un assistant avance plus loin dans le temps dans l'histoire qu'un adversaire, et vice-versa. En résumé, au fil du temps, les actants peuvent s'intégrer, quitter le modèle actantiel ou changer de classe.

L'étude d'Anne Ubersfeld, nommé *Lire le théâtre* (1978) s'appuie sur l'approche de Julien Greimas. Elle parle également du modèle actantiel et tente de nous expliquer les actants, aussi. Ainsi, selon Greimas, l'actant peut être une abstraction ou une personne collective, voire un groupe de plusieurs personnes. Ainsi, une même personne peut en avoir plusieurs ou alternativement avoir des fonctions actanciennes différentes. Et finalement, le personnage peut être absent et son texte ne peut être que marqué dans le discours des autres personnages.

Essentiellement, le modèle actantiel peut être réduit à l'énoncé suivant. Dans une pièce, nous avons une action, un sujet qui recherche un objet pour l'utiliser ou à la demande d'un autre sujet (abstrait ou concret), et dans cette recherche le premier sujet a des assistants et des adversaires. On remarque qu'ils sont disposés par paires, comme chez les Greimas : s'ajoutent les couples *sujet/objet*, *destinataire/destinataire* et *les couples oppositionnels adjuvant/opposant (adversaire)*. Et toute quête amoureuse, toute œuvre théâtrale peut se réduire à cette graine. La ligne narrative de l'œuvre peut être comprise comme une recherche, la recherche de l'objet par le sujet. Il elle le cherche parce qu'elle se sent vide et incomplète. Ce

processus de recherche est appelé narratif programme, et cette relation se réalise sur l'axe du désir. Pour que le souhait se réalise, le sujet vient dans une relation avec d'autres participants, et en même temps il doit être capable de communiquer et donc il doit avoir un certain pouvoir. La relation entre le sujet et l'objet et entre l'expéditeur et le destinataire est définie par la mutualité relation, l'expéditeur envoie des informations que le destinataire peut accepter ou rejeter. De plus, l'arbre du pouvoir assume l'axe des assistants et des adversaires (adjuvants et opposants). Un adjuvant peut accorder du pouvoir à un sujet tout en l'opposant fait le contraire.

4.1 Les personnages dans l'œuvre théâtrale

Notre sujet de ce travail est lié à l'analyse des personnages, il nous semble important d'aborder le cadre théorique de l'acteur, c'est-à-dire le rôle. À savoir, selon Ubersfeld (1978 :82), un acteur est une unité lexicalisée d'une histoire littéraire ou mythique. Sa vision s'appuie sur Greimas, qui dit que les acteurs sont reconnus par les discours dans lesquels ils se manifestent. Il explique que les acteurs ont un nom et qu'ils représentent des unités individuelles que le discours dramatique classe individuellement. Or, un actant est la particularisation de l'acteur, alors dans le discours ce même actant peut avoir plusieurs acteurs et vice versa :

Mais Greimas, qui, comme nous l'avons vu, croyait d'abord que l'acteur est la particularisation de l'actant, a dû admettre ce qui suit : « si un actant (A1) peut dans le discours il se manifeste chez plusieurs acteurs (a1, a2, as), l'inverse est également possible ; un seul acteur (à) Il peut s'agir d'un syncrétisme de plusieurs actants (At, Az, As) (Ubersfeld, 1978 :83)

Selon Greimas (1966), un acteur est celui qui s'appuie exclusivement sur sa conception naïve ; c'est-à-dire : vivre qui, d'une certaine manière, demeure pendant tout le discours narratif. Elle fait la différence entre un acteur et un personnage. En effet, l'acteur correspond à un certain nombre de schémas de caractérisation, alors que l'individualité n'est pas sa caractéristique. Il se définit à l'aide de certaines caractéristiques, et celles qui l'accompagnent forment l'action de l'œuvre. Aussi, elle fait une distinction entre un acteur et un rôle et dit que le rôle est un des médiateurs qui permettent de passer du code abstrait aux déterminations concrètes du texte, comme un visage, des objets, etc. (Ubersfeld, 1978 :86-87)

Ubersfeld (1978) explique que le personnage dans une pièce de théâtre est une abstraction ou un point d'intersection de séries ou de fonctions indépendantes ou une collection d'éléments non autonomes, une intersection de plusieurs ensembles. Il est le sujet de l'expression, qui est marquée par un nom, par le discours que tient l'acteur. Elle souligne que

si le personnage n'est pas un être vivant, mais une substance, alors on l'appelle un objet d'analyse. Il met en avant les principaux éléments du personnage :

- le personnage est le sujet du discours,
- le caractère doit être appelé l'équivalent d'un lexème car il fonctionne dans des structures syntaxiques ;
- le personnage doit représenter un groupe sémiotique, à l'aide de définitions textuelles ;

De plus elle dit que si nous voulons analyser un personnage dans le théâtre nous avons trois directions de recherche qui s'effectuent sous certaines conditions : les trois directions doivent être examinées ensemble, le sens de chaque direction est variable, aucun personnage ne doit être étudié séparément s'il ne constitue pas une solution temporaire.

Selon Ubersfeld (1978 : 107), le personnage en tant que sujet d'un discours est le plus souvent étudié dans les écoles et les collèges. C'est donc à ce moment-là que le personnage parle de lui-même, qu'il parle des autres, que les autres parlent de lui, et que le contenu psychologique de son discours peut s'ajouter à tout cela, et qu'il le définit ensuite avec ses interlocuteurs. Il permet d'appliquer les connaissances acquises du discours à l'analyse psychologique du personnage. Afin de comprendre la relation entre le personnage et le discours, il faut prendre en compte les caractéristiques du personnage, la relation avec les autres personnages et les situations de parole.

Les procédures d'analyse des caractères sont répertoriées. Tout d'abord, dans l'analyse du personnage, il convient de déterminer le modèle actantiel afin de déterminer la fonction syntaxique du personnage : Une analyse résumée des étapes de l'action dramatique ou de la fable permet de déterminer l'action principale et d'écrire les principes de base, phrase, qui formulera le modèle actantiel. (Ubersfeld, 1978 : 109)

Il convient ensuite de déterminer le groupe paradigmatique auquel appartient le personnage, et l'inventaire de ces groupes permet de réduire l'analyse à deux actions différentes :

- un aperçu du fonctionnement référentiel du personnage et de son fonctionnement poétique
- un inventaire permettant de dresser une cartographie complète des particularités du personnage et de ses liens de parenté et de différences avec les autres personnages.

En fin de compte, le fait clé dans l'analyse des personnages est le double récit, c'est-à-dire une personne qui parle pour elle-même, mais elle parle parce que l'écrivain l'y incite, et c'est pourquoi on l'appelle discours parlé. Nous analysons ce que le personnage a dit à la demande de l'écrivain. Essentiellement, le double récit sert à séparer les caractéristiques du personnage de celles qui appartiennent à l'auteur lui-même.

4.2 Les « fantoches » de Musset

Mauzi (2012 :291) dans son article donne l'explication concernant la construction et le sens des personnages dans le monde théâtral de Musset. L'auteur nomme les personnages de Musset-*les fantoches*¹. Les fantoches abondent dans le théâtre de Musset, mais elles ne sont pas arbitrairement présentes dans les œuvres, mais représentent des éléments qui composent l'intrigue de l'œuvre. À savoir, les fantoches ne se jouent pas sur scène, ils ont leurs aides, leur entourage, et se caractérisent par des concepts comme l'amour, le mariage, l'identité, la religion, etc. Musset tire ses fantoches des comédies et drames conventionnels comme le mari jaloux, le père, l'amant, la bonne, le serviteur, le traître.

D'après Mauzi (2012 :292) les fantoches ont le don de la symétrie. Autrement dit, il n'y a pas de marionnette, mais c'est le reflet ou le satellite d'une autre marionnette. Les fantoches fonctionnent selon le principe de l'ombre, auquel s'ajoutent des similitudes et des différences de fonctionnement. Les fantoches se caractérisent par l'absence de conscience et d'humanité. Ils sont vides, incapables de comprendre les autres. Sa fonction est de changer et de brouiller tout ce qui les entoure. Les fantoches ne dialoguent jamais, sauf avec le héros. Le monde des héros et celui des fantoches se côtoient, mais ne se chevauchent pas. Elle est dépourvue de pensées, de sentiments et de caractère. Et la vie intérieure est caractérisée par le tropisme ou les idées fixes. La caractéristique principale est l'apparence, qui est le seul mode d'existence.

L'auteur (Mauzi, 2012 :294) précise qu'il existe plusieurs variétés des fantoches. Il y a des fantoches dont l'inexistence est absolue et qui ne réagissent pas même dans les cas les plus évidents. Une autre variante est qu'ils existent sous forme de choix stéréotypés, ils sont avec des manies immuables. La troisième variante des fantoches sont celles qui sont chargées d'une sorte de protocole. Le vide qui se produit avec les fantoches en termes de sentiment est parfois un soulagement à la fois comique et dramatique. Exactement, rappelle l'auteur ; son existence est justifiée parce qu'elle n'est pas présente pour être comprise ; mais être critiquée, et elle met ses plans à exécution. Cependant, lorsque les plans et les manifestations échouent, les fantoches se retrouvent dans un monde d'absurdité, d'énigme et de mépris.

Les fantoches ne reconnaissent pas leur propre langue. Au niveau du langage, les fantoches ne sont jamais résumés, leur communication est pleine de formules toutes faites sans

¹ « De l'italien *fantoccio* (poupée), et désignant à l'origine des marionnettes, le terme de fantoches définit ici une catégorie de personnages comiques caractérisés par leur incapacité à être pris au sérieux. À la fois surdéterminés tant dans leur comportement que dans leur langage et vides, ils se réduisent à la pantomime du parâtre. » (Gengembre, 1995:28)

signification particulière. Les fantoches n'échangent que des discours mécaniques. Ils utilisent des clichés dont le sens reste indéfini et banal.

En outre, l'auteur nous explique pourquoi les fantoches sont présentés dans les pièces du théâtre de Musset. S'il est propre aux personnages ou aux héros de penser, de ressentir, de communiquer, ce n'est pas le cas des fantoches. En effet, Musset les utilise pour représenter un autre *je*. Il illustre avec eux la solitude humaine désespérée et l'impénétrabilité de la conscience.

On arrive ainsi à la conclusion que les fantoches de Musset sont grotesques et sont nées de la volonté de mélanger des registres spécifiques caractéristiques du drame romantique. Tout cela produit de la comédie. Ils soulignent les contrastes entre solennité et réalité.

4.3 Les personnages d'*On ne badine pas avec l'amour*

Nous avons un triangle amoureux dans ce drame. Si l'on devait appliquer la relation d'actantes de Greimas, alors ce serait le suivant. L'expéditeur est le personnage principal Perdican, l'objet est l'amour et le destinataire sont les deux personnages féminins Camille et Rosette. Nous voyons que l'objet est l'amour et qu'il implique le désir.

Perdican est un jeune homme de 21 ans, fils d'un baron tout juste diplômé, qui a créé son identité en fonction de son éducation et de son style de vie bohème. Bien qu'il soit fermement convaincu de savoir ce qu'est l'amour et ce qu'est le monde réel, puisqu'il a déjà vécu de nombreux amours, il ne se connaît toujours pas lui-même. Depuis son enfance, il est amoureux de Camille, sa cousine, et compte se marier un jour. Il est fier et capricieux, et pour lui l'amour fait partie intégrante de la vie, et il aspire à l'idéal de l'amour. L'amour est une force puissante qui bouleverse profondément la vie. En lui déclarant son amour, Perdican tente de faire prendre conscience à Camille de ses sentiments pour lui. Il veut qu'elle exprime, c'est-à-dire qu'elle lui rende la pareille, son amour. Perdican tente de forcer Camille à entendre raison en lui déclarant sa propre flamme. À travers le personnage de Perdican, Musset exprime la notion d'amour et de vie. Les jeux de mots et l'incompréhension de ses propres émotions le mèneront à un mysticisme fragile. La lutte avec ses propres sentiments et avec lui-même conduit à une division en lui-même. Changer de masque et jouer avec les sentiments de jalousie et de fierté mène finalement à une fin tragique, la perte d'une vie potentielle avec Camille. En raison de leur fierté, Perdican et Camille mènent à la mort d'une fille innocente et naïve, Rosette, qu'ils ont attirée dans un combat homme-femme. Finalement, ils réalisent que l'amour empreint d'orgueil est un détonateur dévastateur.

Camille est une jeune femme de 18 ans, nièce de Baron. Camille a terriblement peur des hommes et d'aimer, parce qu'elle ne veut pas être blessée par un homme, c'est-à-dire qu'elle

a peur du chagrin. Pour elle, aimer s'est faire preuve de faiblesse et les hommes en abusent. Elle voudrait que Perdican la rassure en lui disant que ce n'est pas vrai, qu'il n'est pas comme ça et qu'il l'aimerait toute sa vie. Elle est prête à l'aimer. Son comportement dépend du modèle de sa grand-tante et à se référer au type plus général de la femme trompée. Elle se revendique alors comme le vierge et, contre l'idée du mariage, et plus largement contre les relations amoureuses avec les hommes, elle envisage de devenir l'épouse du Christ. Enfin, Camille se situe également par rapport à dame Pluche, une femme pieuse qui vit toute sa vie dans la peur des hommes, un personnage que Musset a conçu comme une caricature et qui la pose comme base pour opposer d'autres personnages féminins. De manière plus subtile, Camille prend position en fonction de son amie Louise.

Rosette est sœur de lait de Camille. Enfant, elle jouait avec les deux cousins. À présent, ce sont les deux cousins qui se jouent d'elle. Elle est la victime de l'amour de Perdican et Camille. Rosette est le personnage sacrifié. Elle est présentée comme une jeune fille innocente qui ne connaît rien au monde. Elle est aussi gentille et naïve. En fin de compte, la personne qui a été la plus trahie, c'est elle, et la douleur de cette trahison lui a brisé le cœur et a causé sa mort.

Le Baron est père de Perdican et oncle de Camille. C'est un brave homme, un peu égoïste, mais qui escompte, en faisant son bonheur (avoir un jeune couple près de lui pour consoler sa solitude) faire celui de ses enfants.

Il est obsédé par l'ordre. Mais il ignore également tout ce qui se passe dans sa cour. Il fait partie des fantoches à cause de son incapacité à lire son entourage, à comprendre l'amour des jeunes. Il ne voit pas non plus qu'il est utilisé et manipulé par ses subordonnés, c'est-à-dire autres fantoches.

Maître Balzius est gouverneur de Perdican. Il se considère en quelque sorte responsable de la réussite et de la bonne éducation de son élève Perdican. Il est obsédé par la nourriture et les boissons. Il essaie ridiculement d'être dans les grâces du baron parce que cela lui donne accès à une bonne position dans la société et il peut manger et boire comme une royauté. Son personnage est également placé dans les catégories des fantoches, tout comme les deux personnages suivants. Tous les trois sont grotesques et déconnectés du monde réel.

Dame Pluche est gouvernante de Camille. La vertu est la seule et unique chose qui compte le plus pour Dame Pluche. C'est son obsession. Elle n'a pas suivi les changements qui se sont produits dans le monde. Elle est restée dans le passé et a construit son identité autour de la religion, de la pureté et de la chasteté. Sa vision des hommes est celle qu'elle enseigne à Camille. C'est-à-dire qu'il faut s'en tenir éloigné sinon elle risque d'être blessée. Tout comme le reste de ses amis au monastère. Les hommes sont tous pareils, infidèles, cruels et menteurs.

Maître Bridaine est curé. La même chose que pour maître Blazius, on peut en dire autant de maître Bridaine. Il est obsédé par la nourriture et les boissons. Il essaie ridiculement d'être dans les grâces du baron parce que cela lui donne accès à une bonne position dans la société et il peut manger et boire comme une royauté. En créant ce personnage, Musset transmet également sa critique de l'Église. Il tourne en dérision certains aspects et éléments de la religion de son époque.

4.4 Les personnages de *Ruy Blas*

Nous avons un triangle amoureux dans ce drame. Si l'on devait appliquer la relation actante de Greimas, alors ce serait le suivant. L'expéditeur est double : les personnages principaux Don Salluste et Ruy Blas, l'objet est aussi double pour un des expéditeurs, Don Salluste, le pouvoir et l'amour, tandis que Ruy Blas a pour son objet l'amour. Le destinataire est la reine d'Espagne. Il y a aussi un autre personnage dont l'objet est l'amour, c'est Don Guritan, qui est l'opposant de Ruy Blas et l'adjuvant de la reine. On voit que l'objet est l'amour et qu'il implique le désir de réaliser l'amour ou de se venger de l'amour.

Ruy Blas, le protagoniste de l'histoire, est un jeune homme pauvre qui devient le valet de Don Salluste et tombe amoureux de la reine d'Espagne. Ruy Blas entretient sous des vêtements de laquais les passions un roi. Sa double identité fait de lui une sorte d'exilé de la société. C'est-à-dire qu'il est condamné à une vie de valet à cause de ses visions irréalistes du monde et de ses idées pour une vie plus grandiose. Il a été confronté aux dures réalités du monde réel et s'est retrouvé dans sa situation actuelle. Il le dit lui-même : « Je croyais, pauvre esprit, qu'au monde je manquais... / Ami, le résultat, tu le vois. – Un laquais ! ». (Hugo, 1997 :58) Ruy Blas enfin, « ou le génie et la passion bridés par la société » (préface), déchiré entre sa noblesse morale et la bassesse de sa condition, vit un rêve, qui se brise sur le rappel d'une contrainte : l'identité du laquais et celle de César sont incompatibles. Le masque qu'il doit porter compromet à la fois son discours politique, dû tant à l'amour qu'à une certaine idée de l'Espagne, et sa parole amoureuse. Ni l'un ni l'autre ne peuvent s'exprimer pleinement. Seule la mort, nous l'avons dit, le sauve. Bien qu'il soit un expéditeur d'œuvre, il est aussi un héros dans ce drame qui s'oppose à Don Salluste, par son nature, sa sensibilité, et en fin par son intégrité et moral.

Don Salluste, un aristocrate déchu et machiavélique qui engage Ruy Blas pour exécuter ses plans de vengeance. Il est ministre de la Police du roi Charles II disgracié par la reine d'Espagne. Il est un adversaire de Ruy Blas. Plusieurs autres personnages le décrivent en le comparant à un animal vil et dangereux, c'est-à-dire un serpent, ou à un diable, le mal pur. Par exemple, dans le deuxième acte, première scène, la reine décrit ses sentiments à l'égard de

Don Salluste : « (...) Quand tout à coup, mon œil se baissant vers la table, / Je vis venir à moi cet homme redoutable ! / Sitôt que je le vis, je ne vis plus que lui. / Il venait à pas lents, jouant avec l'étui / D'un poignard dont parfois j'entrevois la lame, / Grave, et m'éblouissant de son regard de flamme. / Soudain il se courba, souple et comme rampant.../ –

Je sentis sur ma main *sa bouche de serpent* ! » (Hugo, 1997 :78) Il est un exilé. Par le bannissement d'abord. Par son enfermement dans la vengeance ensuite. En lui, défini comme incarnation du mal, s'opposent les dignités et la noirceur de l'âme. Véritable traître de mélodrame, il ourdit une trame complexe. Aristocrate cynique et satanique, il manipule avec art les êtres, quitte à changer de tactique quand la réponse espérée déçoit. Maître du langage efficace, metteur en scène du drame, il en distribue les rôles et en règle bien des mouvements.

Dona Maria de Neubourg est la reine d'Espagne, belle et noble. Ruy Blas tombe éperdument amoureux d'elle. La Reine, « ou la vertu minée par l'ennui » (préface de Hugo), ce sont les mots qu'elle Hugo utilise pour la décrire. Donc, elle est une femme victime de la négligence et de l'ennui causés par un mari absent et l'isolement d'un pays étranger. Elle est une Allemande exilée à la cour d'Espagne, sans autre refuge que le rêve. Dans le rôle d'une femme, elle est en réalité également étrangère à son mari, car celui-ci ne s'intéresse pas à elle et reste loin d'elle en effectuant de longues chasses. Condamné à la solitude, elle souffre car elle est privée de compagnie, de gentillesse et d'amour. Mais, elle retrouve toutes ces choses dans Ruy Blas - Don César. Elle trouve son identité dans la passion. On la peut décrire comme une figure romantique par excellence car la reine incarne la sublimité de l'amour pour lequel la jeunesse, la beauté, le caractère, sont toute sa destinée. La passion que Ruy Blas a suscitée en elle lui a aussi donné un but et l'a inspirée à assumer son rôle de dirigeante de l'Espagne. Elle a fait avancer sa carrière mais a aussi dirigé le pays sans son mari. Ignorant le danger qui se cache derrière sa rencontre avec un homme aussi aimant, elle tombe amoureuse de lui et par conséquent tombe dans un piège tendu par un homme très vengeur, Don Salluste. Elle offensa Don Salluste en lui offrant sa servante pour épouse et, en outre, elle le bannit d'Espagne après sa réaction. Son ego a donc été blessé et ses projets visant à progresser encore plus dans la société ont été ruinés par la Reine. Sa vengeance était encore pire que ce que l'on pouvait imaginer. La reine, dont la position est censée être celle du pouvoir, est destinée dans ce drame à être une victime car elle est privée de la protection que son mari, le roi, est censé lui fournir.

Don César, « ou le désintéressement et l'insouciance » (Hugo, 1827), prince du verbe, poète du grotesque, est une sorte d'exil volontaire de la société, dépensant sa vie en plaisirs, mélange de picaresque et de bandit, déclassé ayant conservé le sens de l'honneur. Il est cousin de Don Salluste, un homme désinvolte et plein d'esprit, qui apporte une touche d'humour à la pièce. Il vit sous un autre nom, Zafari, en raison de ses dettes antérieures et il fuit sa vraie vie

de noble Don César. Il cherche à vivre sa vie sans soucis et sans drame. Mais il se laisse entraîner dans les intrigues de son cousin Don Salluste.

Après avoir été trahi par Don Salluste et vendu aux pirates d'Afrique, il revient pour se venger. Mais il échoue car il sous-estime une fois de plus la cruauté et le mauvais esprit de Don Salluste.

Don Guritan, « héron » comique, est, par l'âge et le ridicule, exilé de l'amour. Il est étranger par tout ce qui se trame et est réduit à jouer les utilités pour finalement, chevalier et matamore à la fois, mourir stupidement mais courageusement. Donc, il est une victime d'un quiproquo de vaudeville.

D'autres personnages secondaires participent activement à l'intrigue. Ce sont les personnages secondaires :

Don Guritan : un serviteur fidèle de la reine.

Casilda : une des dames de la cour, elle est d'une sorte la confidente de la reine.

La duchesse d'Albuquerque : une noble femme de la cour qui joue un rôle dans les jeux de pouvoir. Elle dicte les règles qui doivent être suivies par tous les membres de la cour, notamment par la reine. Elle connaît les traditions et les comportements appropriés et elle est là pour les faire respecter. Mais elle aussi représente une personne rigide et définie par des règles dépassées. On peut dire que son personnage est aussi conçu comme un fantoche.

Le marquis de Santa-Cruz : un personnage politique influent qui se retrouve impliqué dans les intrigues de pouvoir.

Les personnages de l'œuvre de *Ruy Blas* pourraient être considérés comme des exilés. Pour des raisons politiques, la reine fut « exilée » d'Allemagne, son pays natal, vers la cour espagnole par le biais d'un mariage arrangé. Ces antithèses sociales présentés dans l'œuvre de Victor Hugo, qui présentent inévitablement des qualités contradictoires nombreuses et variées chez un même personnage (la reine, Ruy Blas), participent de la nature de l'épopée. Comme dans un roman, de nombreux traits individuels et détails, ils soient importants ou insignifiants, essentiels ou accidentels, sont présentés. En conséquence, la plupart des personnages dramatiques importants de Hugo doivent être examinés et traités comme deux hommes, l'un représentant la vie intérieure ou le lyrisme, l'autre représentant la vie extérieure ou l'épopée, ou encore l'un représentant une sorte d'homme et l'autre pour exactement le contraire. Pour interpréter intelligemment et scientifiquement l'un des héros d'Hugo, il faut donc découvrir et harmoniser ces qualités contradictoires.

4.5 Les personnages de *Cyrano de Bergerac*

Nous avons un triangle amoureux dans ce drame aussi. Si l'on devait appliquer la relation d'actantes de Greimas, alors ce serait le suivant. L'expéditeur est double : le personnage principal Cyrano de Bergerac et Christian, l'objet est l'amour et le destinataire est Roxane. Nous voyons que l'objet est l'amour et qu'il implique le désir de se réaliser.

Cyrano de Bergerac est un personnage complexe. C'est un homme des mots, de gestes, homme double, contradictoire. Il est un poète et musicien. Il estime son nez très laid et à cause de cela il n'ose pas déclarer l'amour à Roxane.

Rostand a voulu éveiller les sentiments du public avec son personnage en le créant gentil et doux, mais avec un handicap visuel et esthétique, un gros nez, ce qui lui confère une certaine pudeur. Sa générosité, son héroïsme, son discours innocent et honnête éveilleront la passion chez Roxane. Conformément à son ressenti, ses propos étaient parfois amers et méprisants. Cyrano est un personnage vulnérable, tissé de confiance en lui et de faiblesse, de grandes forces contradictoires. D'un côté, c'est une personnalité extravertie, courageuse, forte, masculine, et de l'autre, c'est une personne vulnérable et ébranlée par son apparence. Son apparence physique est la racine de son malheur, son nez est l'expression de sa douleur qui se renouvelle à chaque instant. Du fait de son apparence physique, son identité se divise car à aucun moment il ne s'accepte tel qu'il est. Il est conscient d'à quel point il est laid et c'est pourquoi il reste mentalement vulnérable. Il lutte contre ce sentiment de non-acceptation. C'est aussi un personnage paradoxal. Il est conscient que l'esprit est plus valorisé que l'apparence physique, c'est pourquoi cette pensée le maintient en vie. De la même manière, Christian endure son sort. Il n'a que de la beauté, mais pas d'esprit. Cyrano trouve le sens de la vie en masquant sa souffrance et en rendant son complexe moins visible. Il compense son handicap par son moral. Quand quelqu'un essaie de se moquer de lui, il veut être agressif, mais il retourne cette agressivité contre lui-même. Il y a autant de nouvelles avec des mots que de nouvelles avec une épée. À quel point il était éloquent est également démontré par le fait qu'il a transformé sa mort en un moment poétique.

Il est amoureux de Roxane et aussi fasciné par sa beauté. Malheureusement, il est conscient de sa laideur et que personne n'est capable de l'aimer tel qu'il est. Il est très triste, le cœur brisé en fait, lorsqu'il découvre qu'elle aime Christian. Mais son amour pour Roxane est plus fort que tout autre sentiment, comme la jalousie envers l'homme qu'elle a eu la chance d'avoir choisi. Il reste calme et garde ses manières de gentleman. Il promet même de protéger Christian pour elle, pour assurer son bonheur. Il réalisera son amour pour elle à travers une œuvre d'art. Cyrano représente un héros de cette époque. Il protège les faibles et les opprimés, comme Lignière ou

Ragueneau. Il combat toute injustice qu'il constate et se rebelle contre les règles établies par les hommes au pouvoir. Il vit pour l'amour, l'honneur et la justice. Cyrano restera un personnage qui rappelle l'esprit collectif de tous les Français.

Roxane est le personnage féminin principal autour duquel tout se passe. Elle est présentée comme la plus belle femme, avec le goût du beau. Comme elle aime la beauté extérieure, elle s'efforce également d'être entourée de la beauté de l'esprit et de l'âme.

Son personnage évolue définitivement. Au début, elle admire la beauté physique, et en fin, son amour passe du plan extérieur/visuel et évolue vers un sentiment spirituel. C'est un personnage essentiellement tragique, car Christian et Cyrano étaient tous deux présents dans sa vie, mais elle n'a pas compris à temps que la beauté vient de l'âme et qu'elle ne se trouve pas seulement dans les aspects physiques. Elle ne se connaissait pas elle-même, car son identité s'est formée dans les cadres sociaux de l'époque. À cause de cela, elle les perd tous les deux et est destinée à passer sa vie en silence au monastère.

Christian est le troisième personnage du triangle amoureux. Il a une apparence physique agréable mais, d'un autre côté, il manque d'intelligence, de sophistication dans la communication avec les femmes et, pourrait-on dire, d'esprit poétique. Comme il est vraiment conscient de sa déficience et de ce qu'il est vraiment (de son identité), il hésite à approcher Roxane et se résout à contacter sa cousine afin d'avoir un aperçu de la manière de le faire. Il est follement amoureux de Roxane et Cyrano lui propose une solution. Il est présenté comme un imbécile, beau, qui ne peut pas dire une seule phrase sans être confus. Comme les caractéristiques des hommes de cette époque étaient la chevalerie et l'armure intellectuelle, il savait qu'il n'avait aucune possibilité d'être avec Roxane s'il ne trouvait pas un moyen de l'impressionner. Sa relation avec Cyrano est construite comme une collaboration avec le même objectif, l'amour d'une belle femme. Mais, Cyrano souhaitait secrètement cet amour pour lui-même. Son honneur l'a poussé à aider Christian dans sa cour à Roxane. Il se considère comme un bon soldat timide. Une fois qu'il a découvert que Cyrano était aussi amoureux de Roxane, et qu'il lui avait écrit plus de lettres qu'ils n'en avaient discuté, il n'a plus voulu tromper Roxane de cette façon. Christian voulait savoir si Roxane l'aimait lui ou Cyrano, car il savait qu'il ne pourrait jamais parler comme Cyrano le fait. Ses actes parlent de sa double identité, de son côté vrai et de son côté trompeur.

Comte de Guiche est un personnage présenté comme un lâche au quatrième acte. Il reste un rival lâche et un sage désillusionné. Il est également amoureux de Roxane mais il ne peut pas l'avoir et cela le rend furieux et cruel. Il envoie le bataillon de Cyrano au combat pour se venger de l'humiliation que Roxane lui a fait subir après l'avoir séduit afin de protéger Christian de la guerre. Plus tard, elle est allée épouser Christian avec l'aide de Cyrano. Cela a

blessé son ego. Il a fait en sorte que Cyrano et Christian soient affectés à la zone la plus dangereuse touchée par la guerre, le siège d'Arras. Finalement, la bataille d'Arras le change. Il assiste à la mort de Christian et à la douleur que cela cause à Roxane, il est témoin du courage et du sacrifice des hommes de Gascogne. Finalement, il devient une sorte d'ami de Roxane et lui rend visite de temps en temps au monastère.

Le Bret est l'ami de Cyrano, plus précisément son double positif. Leur relation est sincère et amicale. Il parvient à apprivoiser son ami. Il craint pour la vie de Cyrano, car il sait qu'il est souvent imprudent et qu'il se fait de nombreux ennemis en dénonçant l'injustice ou en dénonçant les gens qui font quelque chose de mal. Il est le seul à qui Cyrano fait entièrement confiance en ce qui concerne ses sentiments et sa vérité. Il sait que Cyrano aime Roxane et l'encourage à le lui avouer.

Ragueneau, le personnage qui est le contraire de Cyrano. Il a une passion pour la poésie, mais ne sait pas comment gérer une entreprise. Sa boulangerie ne rapporte pas assez car il continue à donner la nourriture pour des poèmes. Sa femme est malheureuse et le quitte finalement pour un autre homme, un mousquetaire. Cyrano l'aide plus tard à trouver du travail dans la maison de Roxane. Il aide également Roxane à rejoindre Arras pour voir Christian et apporter des provisions et de la nourriture aux soldats. C'est un ami fidèle et un homme bon.

5. L'étude et l'analyse en classe de FLE du lycée bilingue français de la scène II, 5 du proverbe *On ne badine pas avec l'amour* de Musset. L'établissement des fiches pédagogiques.

ÉCOLE : École de langue secondaire ; lycée

CLASSE : XY

ANNÉE/NIVEAU D'ÉTUDE : niveau B2

ENSEIGNANT : XY

DURÉE INDICATIVE : Une heure scolaire - 45'

THÈME PÉDAGOGIQUE : *On ne badine pas avec l'amour*, acte II, scène 5 (une partie) ; Une fontaine dans un bois (Perdican, Camille)

UNITÉ D'ENSEIGNEMENT : Le théâtre romantique

TYPE DE CLASSE : Traitement de nouveau matériel

ATTENTES ÉDUCATIVES SUR DES SUJETS INTERSUJETS :

Les élèves seront plus motivés dans leur apprentissage de FLE, parce que l'universel thème de l'amour, essentiel dans l'extrait de la scène II,5 de la pièce de Musset, est proche aux intérêts des adolescents apprenants. Le choix approprié de la scène permet de leur faire comprendre que la littérature des époques passées, et notamment celle du romantisme français, n'est pas une chose du passé, démodée et désuète, parce qu'elle leur parle des émotions qu'ils ont peut-être ou probablement ressenties eux-mêmes.

De plus, les apprenants auront acquis des connaissances relatives à la culture française, et notamment relatives au théâtre romantique français, ce qui enrichit à la fois leur culture générale et leur connaissance du FLE.

RÉSULTATS ÉDUCATIFS DE L'ACTIVITÉ/LEÇON :

Les résultats sont en effet la réalisation des attentes spécifiés au-dessus.

ÉVALUATION DES RÉSULTATS ÉDUCATIFS DES ACTIVITÉS :

Les testes posant des questions sur les deux personnages principaux, leurs caractères, pensées et émotions.

CONTENU ÉDUCATIF :

- langue : vocabulaire d'œuvre théâtral d'Alfred de Musset, *On ne badine pas avec l'amour* ;
- culturel : romantisme, théâtre romantique, les personnages et la thématique du drame

CONNEXION INTRA-COURS :

Les étudiants acquièrent les compétences nécessaires pour comprendre le théâtre romantique et pour analyser une pièce dramatique ; en particulier pour analyser les personnages et thématique d'un œuvre du théâtre romantique

METHODES PÉDAGOGIQUES : travail conjoint des professeurs et des étudiants pendant le cours ; parler, lire, écrire, écouter, répéter, encourager/motiver

MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE : l'œuvre théâtral ; le texte original (la scène choisi), fiche pédagogique, YouTube vidéo et audio (1 :10 – 3 :45)

FORMES DE TRAVAIL : travail frontal, travail individuel, activité de groupe

LITTÉRATURE :

Musset, A. (2012). *On ne badine pas avec l'amour*. Éditions Hatier. ou un document téléchargé de la site Internet, Bibliothèque numérique ; TV5monde ; <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/427/On-ne-badine-pas-avec-l-amour>

<https://www.youtube.com/watch?v=aaaoTOyZ71s>

Programme de la matière langue française

DÉVELOPPEMENT DÉTAILLÉ DE LA LEÇON PÉDAGOGIQUE

1. INTRODUCTION (4')

<p>J'entre dans la classe et salue les élèves. Je me présente.</p> <p>Dans la partie introductive du cours, je présente le sujet du cours aux élèves, <i>On ne badine pas avec l'amour</i>, acte II, scène 5 (un partie) ; Une fontaine (Perdican, Camille)</p> <p>Je pose des questions plus simples et présente lentement aux étudiants un nouveau sujet d'enseignement. Alors, pour commencer, un petit exercice de « brainstorming ».</p> <p>Je raconte brièvement aux élèves l'intrigue de <i>On ne badine pas avec l'amour</i> afin qu'on se souvienne du thème de la pièce.</p>	<p><i>Bonjour ! Je m'appelle Helena. Aujourd'hui, je suis votre prof de français.</i></p> <p><i>Aujourd'hui on va apprendre quelque chose intéressant, concernant au théâtre. Vous allez apprendre les mots et les constructions concernant le théâtre romantique.</i></p> <p><i>Vous aimez le théâtre ? Quels sont les caractéristiques du théâtre romantique ?</i></p> <p><i>Quels sont les représentants du théâtre romantique ? Connaissez-vous les drames romantiques d'Alfred de Musset ?</i></p>
--	---

2. LA PARTIE PRINCIPALE

- Présentation du sujet (6')

<p>On commence le cours en regardant et en écoutant une vidéo (Vidéo YouTube d'une scène de <i>On ne badine pas avec l'amour</i> ; acte II, scène 5).</p> <p>Avant de regarder la vidéo, je passe en revue avec les élèves les éléments auxquels ils doivent prêter attention. J'écris des notes au tableau pour que plus tard ils puissent parcourir les points mentionnés individuellement et pour que les élèves ne se concentrent pas sur la mémorisation et</p>	<p><i>Avant de commencer avec le sujet d'aujourd'hui, je mentionnerai les éléments auxquels vous devez prêter attention lorsque vous regardez cette scène :</i></p> <p><i>les personnages et la scène - qui est présent et où se déroule l'action ? ;</i></p> <p><i>les émotions et le langage corporel des personnages (relation de pouvoir entre les personnages) ;</i></p> <p><i>le sujet de leur conversation.</i></p>
--	--

<p>l'écriture de ce qui précède, mais sur la scène et sa compréhension.</p> <p>Après avoir regardé la scène, je vérifie à quel point les élèves ont suivi et combien ils ont réellement compris, puis nous passons à l'analyse du texte.</p>	<p><i>D'accord. Nous allons maintenant examiner ladite scène, puis nous passerons en revue ensemble les indices pour analyser la scène.</i></p> <p><i>On commence.</i></p>
--	--

- Explication (7')

<p>Les élèves ont pour tâche de lire un passage de l'œuvre de Musset. Le but est de connaître le sens du texte et de le comprendre. Je leur demande s'ils ont compris le texte et demande aux élèves de dire quels mots ils ne connaissent pas. Je les note au tableau et les explique.</p>	<p>Activité 1</p> <p>Mots inconnus :</p> <p>cicatrice, n. f. - trace matérielle laissée par une guerre, une catastrophe, etc. ; trace physique ou morale laissée par les malheurs, les souffrances</p> <p>lugubre, adj – funèbre, macabre</p> <p>murmurer, v.intr. - chuchoter</p> <p>sanglot, n.m. - Contraction spasmodique du diaphragme sous l'effet de la douleur ou de la peine, accompagnée de larmes, suivie de l'émission brusque et bruyante de l'air contenu dans la poitrine</p> <p>branlant, -e, adj – qui n'est pas stable, solide</p> <p>flétrir, v.tr - sécher</p> <p>vermeil, n.m - argent doré</p>
---	--

- Acquisition et répétition (7')

<p>On continue avec l'analyse des personnages et des thèmes de l'œuvre - critique de la société, formation de l'identité, influence de la société.</p> <p>Je pose des questions, les élèves répondent.</p>	<p>Activité 2</p> <p><i>Quels sont les personnages principaux ?</i></p> <p><i>Quel est le sujet de cette conversation ?</i></p> <p><i>Est-il s'agit d'une scène d'amour, de trahison, de la critique ?</i></p> <p><i>Quel sentiment prévaut ?</i></p>
--	---

	<p><i>Expliquez-vous pourquoi Perdican est désespéré, en colère ?</i></p> <p><i>Camille, comment-elle se sent à côté de Perdican ?</i></p> <p><i>À votre avis, Perdican pense-t-il correctement ?</i></p> <p><i>Les nonnes ont-elles une bonne influence sur l'éducation des filles ?</i></p>
--	---

- Détermination (7')

<p>Ce qui suit est un exercice que les élèves feront ensemble en paire. J'invite les élèves à être à nouveau attentifs au texte (les élèves disposent d'un texte de l'ouvrage dans lequel ils peuvent chercher les mots à mettre en valeur dans l'exercice que j'ai partagé plus tôt).</p> <p>Je leur donne quelques minutes pour résoudre la tâche, puis j'invite les élèves à s'avancer et à donner leurs réponses.</p>	<p>Activité 3</p> <p><i>Avec votre collègue il faut trouver tous les mots et les expressions associés aux nonnes.</i></p> <p><i>Par exemple :</i></p> <p><i>Deux cents femmes</i></p> <p><i>Avoir des blessures profondes</i></p> <p><i>Colorer la pensée des gouttes du sang</i></p> <p><i>Montrer la route de la vie</i></p> <p><i>Crainte religieuse</i></p> <p><i>Représenter l'amour comme un mensonge</i></p> <p><i>Chuchoter à une vierge des paroles de femme</i></p> <p><i>Le masque de plâtre</i></p> <p><i>Couter de ma vie</i></p> <p><i>Le ciel n'est pas pour elles</i></p>
---	---

- Usage / application (10')

	<p>Activité 4</p> <p><i>En paire, les élèves doivent écrire un petit texte dramatique qui contiendra 3 phrases trouvées dans l'extrait On ne badine pas avec l'amour. Ils peuvent laisser les mêmes</i></p>
--	---

	<p><i>personnages et la thématique ou inventer quelques d'autres personnages ou l'histoire. Il est seulement obligatoire d'écrire un texte dramatique en utilisant 3 phrases déjà trouvées dans l'extrait.</i></p>
--	--

3. PARTIE FINALE (4')

<p>Dans la dernière partie de la leçon je donne le devoir aux élèves et je leur demande s'ils ont aimé la leçon et le drame.</p>	<p><i>Je vais vous expliquer la procédure de recherche d'informations et vous proposer de la littérature sur ce sujet.</i></p> <p><i>Répondez à la question en écrivant un texte d'au moins une page : Quelle est la position de la femme à l'époque du romantisme ?</i></p>
--	--

Fiche d'étude

Extrait du texte :

PERDICAN

Il y a deux cents femmes dans ton monastère, et la plupart ont au fond du cœur des blessures profondes ; elles te les ont fait toucher, et elles ont coloré ta pensée virginale des gouttes de leur sang. Elles ont vécu, n'est-ce pas ? et elles t'ont montré avec horreur la route de leur vie ; tu t'es signée devant leurs cicatrices, comme devant les plaies de Jésus ; elles t'ont, fait une place dans leurs processions lugubres, et tu te serres contre ces corps décharnés avec une crainte religieuse, lorsque tu vois passer un homme. Es-tu sûre que si l'homme qui passe était celui qui les a trompées, celui pour qui elles pleurent et elles souffrent, celui qu'elles maudissent en priant Dieu, es-tu sûre qu'en le voyant elles ne briseraient pas leurs chaînes pour courir à leurs malheurs passés, et pour presser leurs poitrines sanglantes sur le poignard qui les a meurtries ? Ô mon enfant ! sais-tu les rêves de ces femmes, qui te disent de ne pas rêver ? Sais-tu quel nom elles murmurent quand les sanglots qui sortent de leurs lèvres font trembler l'hostie qu'on leur présente ? Elles qui s'assoient près de toi avec leurs têtes branlantes pour verser dans ton oreille leur vieillesse flétrie, elles qui sonnent dans les ruines de ta jeunesse le tocsin de leur désespoir, et qui font sentir à ton sang vermeil la fraîcheur de leurs tombes, sais-tu qui elles sont ?

CAMILLE

Vous me faites peur ; la colère vous prend aussi.

PERDICAN

Sais-tu ce que c'est que des nonnes, malheureuse fille ? Elles qui te représentent l'amour des hommes comme un mensonge, savent-elles qu'il y a pis encore, le mensonge de l'amour divin ? Savent-elles que c'est un crime qu'elles font, de venir chuchoter à une vierge des paroles de femme ? Ah ! comme elles t'ont fait la leçon ! Comme j'avais prévu tout cela quand tu t'es arrêtée devant le portrait de notre vieille tante ! Tu voulais partir sans me serrer la main ; tu ne voulais revoir ni ce bois, ni cette pauvre petite fontaine qui nous regarde toute en larmes ; tu reniais les jours de ton enfance, et le masque de plâtre que les nonnes t'ont plaqué sur les joues me refusait un baiser de frère ; mais ton cœur a battu ; il a oublié sa leçon, lui qui ne sait pas lire, et tu es revenue t'asseoir sur l'herbe où nous voilà. Eh bien ! Camille, ces femmes ont bien parlé ; elles t'ont mise dans le vrai chemin ; il pourra m'en coûter le bonheur de ma vie ; mais dis-leur cela de ma part : le ciel n'est pas pour elles.

6. Conclusion

À l'instar des écrivains romantiques comme Musset, Hugo, Rostand, on a d'abord voulu découvrir l'essence de leurs personnages et les thèmes de leurs pièces. Ce que l'on peut conclure, c'est que le concept de l'identité des personnages a été créé de manière plus ou moins similaire parce que les écrivains ont pris le relais et se sont inspirés des personnages historiques, de leurs vies et de leurs exploits. Le thème principal des trois pièces est l'amour, auquel s'ajoute la question de l'identité, qui devient discutable lorsque les personnages se retrouvent dans un triangle amoureux.

Dans notre recherche, on a obtenu des réponses à diverses questions théoriques. On peut conclure que la notion de personnage et sa fonction dans le drame revêt une importance essentielle. Ainsi, le corps de notre travail est le thème traité dans trois pièces : et le tissu conjonctif, ce sont les personnages et leurs raisons d'existence. À l'aide de l'analyse de Greiman, on a tenté de définir le terme actant et de montrer les relations entre eux. Puisque trois caractéristiques sont importantes dans l'analyse, à savoir le désir, la communication et le pouvoir, on est arrivé à la conclusion que les drames s'occupent de triangle amoureux. On a essayé s'appliquer les relations d'actantes de Greimas et on est arrivé au modèle expéditeur -> objet ----- destinataire -> (relation étiologique : connaissance et désir). Il existe la différence entre l'expéditeur. Dans le drame *On ne badine pas avec l'amour*, c'est Perdican, dans *Ruy Blas* l'expéditeur est double, ce sont Don Salustre et Ruy Blas et dans *Cyrano de Bergerac* l'expéditeur est double, ce sont Cyrano de Bergerac et Christian. Dans tous les trois drames l'objet c'est l'amour. Le destinataire est double dans le cas du drame *On ne badine pas avec l'amour*, parce que nous avons deux personnages féminins, ce sont Camille et Rosette. Dans le cas de *Ruy Blas* et *Cyrano de Bergerac*, le destinataire est unique, c'est le personnage la reine de l'Espagne et belle Roxane. Une analyse plus approfondie du thème et des personnages révèle que chaque scène théâtrale a un thème principal, l'amour, qui est entrelacé avec d'autres thèmes qui résonnent dans le drame. Ces thèmes sont la question de l'identité, un thème historique ou une critique de la société. La plupart des personnages des drames romantiques luttent avec leurs identités qui sont soit fracturées, soit entièrement duelles. Une telle lutte est le résultat de l'influence et des oppressions de la société. Ces trois drames envoient un message résonnant à leurs lecteurs, qui est d'autant plus fort que ces drames sont créés pour le plaisir du public à travers le rire et parfois même les larmes.

Notre recherche inclut une préparation pédagogique à l'enseignement dans laquelle on a approfondi l'analyse d'un passage de la pièce *On ne badine pas avec l'amour*.

Avec cette fiche pédagogique, on a montré quelques activités qu'on peut réaliser avec les élèves pour approfondir les connaissances du romantisme, de la thématique, des personnages.

Bibliographie :

1. Arac, L. (1996). *Le théâtre français du XIX^e siècle*. Paris : Éditions Ellipses.
2. Asman, A. (2011). *Oblici zaborava*. Beograd : Dereta.
3. Beaunsene, Y. (2019). *Ruy Blas. Victor Hugo*
<https://theatredeliege.be/wp-content/uploads/2020/02/Bref-Ruy-Blas.pdf> 8/08/2024
4. Bégot, J.-O. (2013). « *La naissance du tragique, enfanté par l'esprit du sublime* ». Revue germanique internationale.
En ligne <https://drive.google.com/file/d/14b4odJ2Vg8-tpEAaZN-qVtgsfJ8Z29G/view>
06/08/2024
5. Bergson, H. (1982). *Le Rire*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
6. Crnojević-Carić, D. (2014). *O kazalištu i drami tijekom stoljeća I*. Zagreb: Alfa.
7. Fischer-Lichte, E. (2011). *Povjest drame II. Razdoblja identiteta u kazalištu od antike do danas*. Zagreb: Disput.
8. Gengembre, G. (1995). *Le Romantisme*. Paris: Ellipses. Editions marketing.
9. Greimas, J. (1966). *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. University of Nebraska Press.
10. Grojnowski, D (1991). „*Comique littéraire et théories du rire*“, In: *Romantisme*, n°74. Rire et rires. pp. 3-13.
11. Hugo, V. (1827). *Préface de Cromwell*. Livres & Ebooks.
https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface_de_cromwell_-_hugo.pdf 01/08/2024
12. Hugo, V. (1997). *Ruy Blas*. Paris: Gallimard.
13. Mauzi, R. (2012). *Les Fantochez d'Alfred de Musset*, in : *Lectures de Musset. On ne badine pas avec l'amour*, sous la dir. de Sylvain Ledda, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 291-314.
14. Musset, A. (2012). *On ne badine pas avec l'amour*. Éditions Hatier.

15. Musset, A. (1997). *On ne badine pas avec l'amour* ; présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Gérard Gengembre. GF Flammarion, Paris
16. Pavlović, M. (1978). „*Francuska književnost romantizma. Drugo razdoblje: od Meditacija do Gospođe Bovari*“, str.239-295. U: Džakula, Branko et al. *Francuska književnost II* (od 1683. do 1857). Sarajevo–Beograd: Svjetlost–Nolit.
17. Perišić, P. (2002). „*Komično kao elemenat dramske forme*“, u časopisu: *Zbornik radova* br. 1, pp. 331-340.

https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%208-9/Predrag%20Peri%C5%A1i%C4%87_KOMI%C4%8CNO%20KAO%20ELEMENT%20DRAMSKE%20FORME.pdf 30/06/2024
18. Petit, K. (1968). *Le Livre d'or du Romantisme*. Limbourg : Marabout Université.
19. Rostand, E. (1983). *Cyrano de Bergerac : Comédie héroïque en cinq actes, en vers* ; Edition présentée et annotée par Patrick Besnier, Professeur à l'Université du Maine, Gallimard.
20. Solar, M. (2003). *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
21. Solar, M. (1997.). *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
22. Szondi, P. (2001). *Teorija moderne drame 1880-1950*. Zagreb: Hrvatski centar ITIUNESCO. S njemačkog preveo Ivan Katić.
23. Sternberg-Greiner, V. (2002). *Le comique*. Paris: Flammarion.
24. Ubersfeld, A. (1978). *Lire le théâtre*. Paris: Édition sociales.
25. Tadié, J-Y. (2004) : *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*. Paris : Armand Colin.

Sources Internet :

1. Debaecker, A.-L. (2021). „*Cyrano de Berberac, de l’Histoire au roman.*“
<https://www.cyrano.net/de-lettre-et-desprit/litterature/savinien-cyrano-bergerac-lhistorique-au-romanesque-2275/> 05/08/2024
2. Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Francuski jezik za osnovne škole i gimnazije u Republici Hrvatskoj
https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_140.html 16.08.2024.
3. *On ne badine pas avec l’amour*, acte II, scène 5 ; vidéo
<https://www.youtube.com/watch?v=aaaoTOyZ71s> 16.08.2024.
4. TV5Monde : Bibliothèque numérique – *On ne badine pas avec l’amour*
<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/427/On-ne-badine-pas-avec-l-amour> 16.08.2024.

Résumé

L'étude des personnages et de la thématique dans *Ruy Blas* de Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond de Rostand

Le sujet de ce travail concerne les personnages et la thématique dans les trois drames romantiques : *Ruy Blas* de Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset et *Cyrano Bergerac* d'Edmond de Rostand. Le but est d'expliquer et de présenter la manière de la création du thématique et de personnages. En ce sens, l'identité s'est imposée comme l'un d'élément plus important sur la création des personnages. On a essayé de trouver l'influence sur les personnages dramatiques.

Nous avons fait une présentation théorique du romantisme et du théâtre, afin de mieux poser les bases de la compréhension du drame. Dans la partie théorique, qui concerne également l'analyse des personnages, nous avons traité des actants et nous avons essayé d'établir certaines relations dont parlait Greimas.

Mots-clés : romantisme, drame romantique, personnages, thématique, analyse du théâtre romantique

Sažetak

Studija o likovima i temi u *Ruy Blas* Victora Hugoa, *On ne badine pas avec l'amour* Alfreda de Musseta i *Cyrano de Bergerac* Edmonda de Rostanda

Predmet ovog djela odnosi se na likove i teme u tri romantične drame: *Ruy Blas* Victora Hugoa, *On ne badine pas avec l'amour* Alfreda de Musseta i *Cyrano Bergerac* Edmonda de Rostanda. Cilj je objasniti i prikazati način nastanka teme i likova. U tom smislu, identitet se nametnuo kao jedan od najvažnijih elemenata u stvaranju likova. Pokušali smo pronaći utjecaj na dramske likove.

Napravili smo teorijski prikaz romantizma i kazališta, kako bismo što bolje postavili temelje za razumijevanje drame. U teoretskom dijelu, koji se također tiče analize likova, bavili smo se aktantima i pokušali smo utvrditi određene odnose o kojima je Greimas govorio.

Ključne riječi: romantizam, romantična drama, likovi, teme, analiza romantičnog kazališta

Abstract

The study of characters and themes in *Ruy Blas* by Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* by Alfred de Musset and *Cyrano de Bergerac* by Edmond de Rostand

The subject of this work concerns the characters and the themes in the three romantic dramas: *Ruy Blas* by Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* by Alfred de Musset and *Cyrano Bergerac* by Edmond de Rostand. The aim is to explain and present the way of creating the themes and characters. In this sense, identity has emerged as one of the most important elements in the creation of characters. We tried to find the influence on dramatic characters.

We made a theoretical presentation of romanticism and theater, in order to better lay the foundations for understanding drama. In the theoretical part, which also concerns the analysis of characters, we dealt with the actants, and we tried to establish certain relationships that Greimas spoke about.

Keywords: romanticism, romantic drama, characters, thematic, analysis of romantic theater