

Module IV : LE DRAME ROMANTIQUE

Pr. Nadia Birouk

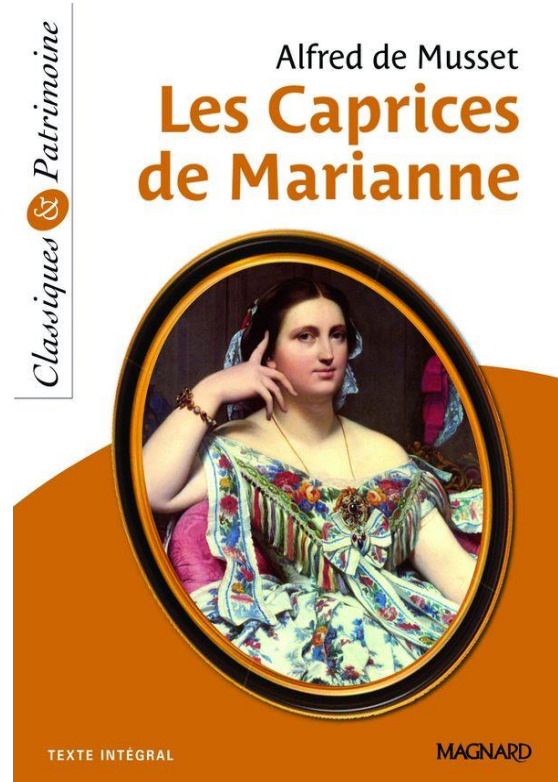
UHA | **FLSH**
Ain Chock
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES
HUMAINES AIN CHOCK
UNIVERSITÉ HASSAN II DE CASABLANCA

Filière : Études françaises

Faculté des lettres et des sciences Humaines-
Ain Chock Université Hassan II (Casablanca)

Documents-Net+ Analyses

***Hernani* de Victor Hugo et *Les caprices* *de Marianne* d'Alfred de Musset**



Année universitaire : 2019-2020

Remarques importantes à prendre en considération :

- ⇒ . Toutes explications données au sein des cours et toutes références à des exemples ou à des comparaisons socioculturelles, historiques ou religieuses sont citées dans le cadre des idées véhiculées au XIX^{ème} siècle à travers les ouvrages programmés et leurs auteurs : cela n'engage en rien l'enseignant qui doit employer tous les moyens pédagogiques pour atteindre les objectifs visés par le Module.
- ⇒ . Une littérature étrangère exige une vigilance à ne pas confondre avec ses propres convictions, ses propres croyances, son propre vécu, sa propre Histoire et sa propre culture....
- ⇒ . Il est nécessaire, voire obligatoire de reconnaître le cadre Historique, politique, socioculturel, religieux... de chaque ouvrage étudié en relation avec son époque, ses conditions d'énonciation, afin de le comprendre et de l'interpréter convenablement...

→ . Pour profiter pleinement des séances éteignez vos portables, concentrez-vous sur les explications, les directives, les techniques véhiculées et exercez-vous à prendre des notes, à poser des questions, à participer et à collaborer positivement à la réussite du cours.

À comprendre surtout l'essence de la leçon et non ce que vous voulez comprendre !!! Une polycopie sera à votre disposition à la fin de chaque Module.

→ . Il est nécessaire de lire et de s'exercer hors-classe sur le commentaire des ouvrages programmés, l'enseignant peut toujours vous corriger et vous orienter avant les examens.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Module IV : Le Drame Romantique

Pr. Nadia Birouk

Semestre 4 Module IV - Filière : Études françaises **(Tronc commun)**

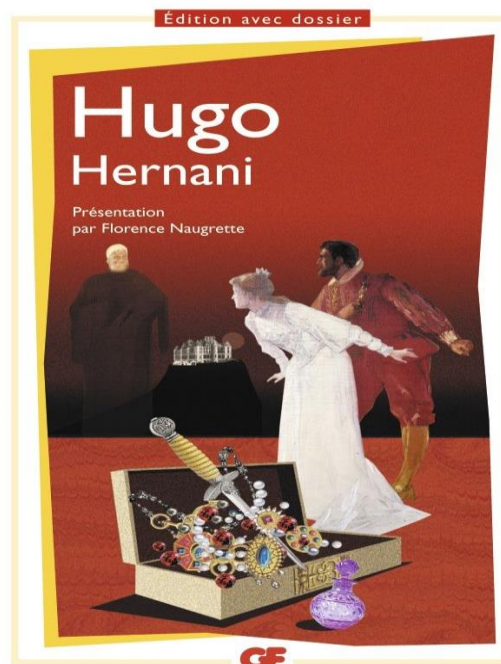
Département de langue et de littérature françaises
Faculté des lettres et des sciences Humaines-Aïn Chock Université Hassan II (Casablanca)

Objectifs du module :

- Initier les étudiants à l'analyse du texte dramatique et savoir le situer dans son contexte socio-historique.
- Reconnaître les caractéristiques du drame romantique.
- Commenter les ouvrages programmés.

Compétence visée :

- Initier les étudiants à l'analyse du texte théâtral.



I. Entrée au module : Analyse du théâtre au XIX^{ème} siècle

Objectif : Rappel des pré-acquis.

Compétence visée :- Renforcer les acquis des étudiants et faciliter l'accès au module.

Aperçu historique

Ce siècle (XIX^{ème} siècle) comporte donc la **Restauration des Bourbons**, la **Monarchie de Juillet**, l'éphémère **Seconde République**, le **Second Empire**, ainsi que les quarante-quatre premières années de la **Troisième République**. Les transitions entre ces périodes sont des temps troublés : la défaite napoléonienne et l'épisode des **Cent-Jours** de **1815** ; la **Révolution de Juillet 1830** ; la **Révolution de février 1848** ; le **Coup d'État du 2 décembre 1851** ; puis la **défaite de 1870** et la paix armée ; la **Commune de Paris** ; enfin la **guerre de 1914**.

Au-delà de ces conflits, l'historien retient les dissensions politiques qui s'amorcent au sein des élites, dont **Thiers** est indéniablement le symbole, puis l'apparition des luttes sociales, amorcées par la modernité, mises à jour et combattues par **Blanqui**, puis théorisées et popularisées par **Marx**, **Engels** et d'autres.

Réveil des classes pauvres ou simple effet de la concentration des populations induite par **l'industrialisation** et la « prolétarisation » ? La France se modernise, tant par ses **sciences** que par l'évolution de ses mœurs. Le poids du **catholicisme** diminue, le modèle **monarchique** également, la **démocratie**, le **droit de vote**, puis la république deviennent des références traditionnelles, même si les parlementaires sont l'objet de vives critiques suite à de nombreux **scandales**, la France de la **Belle Époque** se pose finalement comme une **puissance coloniale** stable, et alliée de **l'Empire britannique** face au bloc des **Empires centraux**. Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Portail:France_au_XIXe_si%C3%A8cle

Le contexte socio-historique : Révolution et conservatisme, monarchie et République

I-L'élan révolutionnaire

Aux yeux de tout un chacun, la période concernée est celle de la liberté, née de la Révolution et de la promulgation des droits de l'homme. Dès 1791, la liberté des théâtres est proclamée par l'Assemblée ; la même année, Beaumarchais fait une proposition de loi ayant pour objectif la création d'une société des auteurs.

Mais la France vit au rythme d'une grande instabilité politique. À la Révolution et à la Déclaration des droits de l'homme succèdent bientôt lois et propositions, décisions, arrêts et jugements parfois sanglants. Le roi est arrêté, la royauté, devenue indigne depuis la fuite de Varennes (1791), est remplacée par une monarchie constitutionnelle. Louis XVI est exécuté en 1793, précédant de peu la reine Marie-Antoinette, mais aussi Philippe-Égalité, avant que ne les rejoignent Danton, puis Fabre d'Églantine. La Terreur règne et n'épargne pas même Robespierre.

II-La réaction conservatrice

Pourtant, une réaction conservatrice se fait sentir : elle installe le Directoire en 1794, applaudit aux succès d'un jeune général en chef qui répond au nom de Bonaparte. Trois coups d'État secouent la France entre 1798 et 1799. C'est le troisième qui porte Bonaparte au pouvoir. Nommé consul à vie en 1802, il est sacré empereur en 1804. Jusqu'en 1814, la France vit sous un nouveau régime, l'Empire.

Mais les victoires successives qui ont rythmé l'ère des conquêtes napoléoniennes touchent à leur fin. L'Empereur est vaincu. À l'Empire succède la Restauration. Malgré les espoirs issus du fameux retour de l'île d'Elbe, Napoléon doit abdiquer. Waterloo consomme définitivement son destin en 1815.

La France réinstalle la monarchie en la personne de Louis XVIII et vit dans un conservatisme étroit. Le gouvernement, après avoir vainement essayé de fonctionner avec la « Chambre introuvable » (dissoute en 1816), se contente de prendre des mesures libérales, pleure à peine la mort de Napoléon en 1821 et sans doute guère plus celle de Louis XVIII en 1824.

Commence alors - et pour 5 ans - le règne de Charles X. L'enthousiasme révolutionnaire, ainsi que les rêves entretenus par l'Empire, se sont définitivement écroulés. La crise agricole, les spéculations, les faillites, le chômage aboutissent à une dissolution de la chambre. La même censure, qui avait été abolie en 1828, est rétablie et refuse en 1829 *Marion Delorme*, un drame de Hugo qui donne de la royauté une image trop peu flatteuse.

III-La République retrouvée

L'élan révolutionnaire de 1830 verra presque aussitôt ses espoirs retomber. La Monarchie de Juillet, qui a porté au pouvoir Louis-Philippe, est secouée par les grèves et les insurrections lyonnaises de 1831, les mouvements républicains de 1834, la crise ministérielle de 1839-40, les troubles de 1846 à Paris et en Province. Sa faillite est inévitable. La révolution de 1848 met en place la IIe République qui élit comme président Louis-Napoléon Bonaparte. Le coup d'État de ce dernier en 1851 rétablit l'Empire en 1852 et fait vivre à la France une période de relative stabilité politique, au moins jusqu'à l'avènement de la IIIe République en 1871.

Ainsi le drame romantique est-il l'héritier, puis le témoin de cette mouvance politique, de ses espoirs, de ses révoltes et de ses contradictions, qui conditionne les interrogations socio-politiques de ses personnages et de ses auteurs, mais aussi le foisonnement de ses intrigues.

IV-Une jeunesse abandonnée

La génération de ceux que Musset appelle les « enfants du siècle », ceux qui sont nés avec le siècle et ont vingt ans en 1820, se trouve, avec le retour des Bourbons sur le trône de France en 1815, brutalement privée d'avenir - un avenir militaire (il n'est plus possible de s'illustrer

dans de glorieuses campagnes), mais aussi politique (la Restauration confisque le pouvoir au profit d'hommes de la génération précédente, dont certains sont revenus d'exil).

Le mythe romantique de Napoléon. Cette génération, marquée par les défaites finales de l'Empire et l'espoir déçu de l'épisode napoléonien des Cent jours, érige l'empereur en figure mythique, ne veut voir dans le héros vaincu que l'individu au destin extraordinaire, capable, en dépit de sa naissance obscure, de s'imposer à la société par sa seule volonté. Ce mythe inspirera certains personnages romantiques (Cromwell, Ruy Blas, etc.).

La littérature exutoire du mal de vivre. Du sentiment d'être dans une époque de transition naissent une nostalgie diffuse, une impatience, une soif d'action que la littérature et les journaux vont canaliser pour tenter de combler l'absence, de donner sens à la déroute.

Un théâtre sous influences

La courte vie du drame romantique ne dépasse guère dix ans mais sa gestation aura été beaucoup plus longue, car soumise à de multiples influences.

I-Shakespeare, le modèle anglais

Shakespeare (1564-1616) est le premier modèle, le génial barbare dont Voltaire a parlé avec une admiration cependant mêlée d'effroi. Le dramaturge anglais sera connu en France autant par des adaptations - souvent très déformantes - que par les traductions dont son œuvre est l'objet. Le Tourneur entreprend la première traduction des œuvres de Shakespeare à partir de 1776, traduction précédée par les adaptations de Ducis qui se succèdent régulièrement : *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Othello* (1792).

En 1822, des comédiens anglais viennent jouer *Othello* à Paris. Les représentations sont particulièrement houleuses. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin devient le lieu d'émeutes où l'incompréhension se mêle au chauvinisme le plus étriqué. Les représentations doivent être suspendues... Stendhal, scandalisé par tant d'outrecuidance et d'incompréhension, trouve là le point de départ d'une réflexion qui aboutira au célèbre parallèle de son *Racine et Shakespeare* (1823-1827) où il prône une « tragédie nationale en prose », à l'instar du dramaturge anglais.

Heureusement, en 1828, après ce rendez-vous manqué des Français avec Shakespeare, une nouvelle tournée anglaise connaît un accueil très nettement favorable, pour ne pas dire enthousiaste. L'acteur Kean (dont se souviendra Dumas) triomphe, imposant l'univers du dramaturge génial qu'il sert. Tous, y compris les plus réticents, voient dorénavant dans le drame shakespearien une référence obligée, sinon un modèle à reconnaître et à méditer, à défaut de l'imiter.

II-Les singet Schiller, le modèle allemand

Dès 1785 paraissent deux traductions : la *Dramaturgie de Hamburg*, de Lessing (1729-1781) et *Les Brigands*, de Schiller (1759-1805). Le premier ouvrage est un recueil d'une centaine d'articles affirmant, à la lumière des pièces analysées, que l'esprit de la tragédie se trouve moins dans les œuvres de Corneille ou de Racine que dans celles de Shakespeare. Pour Lessing, il ne faut pas s'attacher à la règle des unités, mais s'intéresser d'avantage à la catharsis, prendre en compte l'émotion du public avant celle des personnages et ne pas oublier le but moral qu'elle poursuit.

Les Français découvrent le théâtre allemand. En 1792, Schiller est fait citoyen d'honneur de la République française. En 1808 paraît l'ouvrage de Madame de Staël qu'on peut considérer comme une des premières manifestations en France du romantisme : *De l'Allemagne*. L'auteur recommande à l'attention de ses lecteurs l'exemple de Schiller (1709-1805), un des principaux représentants du « Sturm und Drang » (« Tempête et élan »), qui exalte le génie de l'homme et l'inscrit dans le double mouvement du respect et du dépassement des forces vitales de la nature. C'est la naissance d'une opposition entre idéalisme et réalisme qui servira de socle à l'âme romantique. L'année d'après (1809), Benjamin Constant adapte le *Wallenstein* de Schiller et donne à l'ouvrage une Préface proposant des *Réflexions sur le théâtre allemand et la tragédie de Wallenstein*. En 1813 paraît la traduction du *Cours de littérature dramatique*, professé par Schlegel.

La brèche est ouverte, les dramaturges français ont des modèles anglais et allemands que renforce l'exemple des dramaturges espagnols du « siècle d'or » (XVIe-XVIIe siècles) : Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderôn..

III-Le mélodrame, un modèle populaire

Le mélodrame est l'ancêtre du drame romantique. Il apparaît dès la fin du XVIIIe siècle, représenté principalement par un auteur, Pixérécourt (*Le Château des Appennins* et *le fantôme vivant*, *Victor ou l'enfant de la forêt*, *Coelina ou l'enfant du mystère*, *La Femme à deux maris...*), puis, dès 1823, par un acteur, Frédérick Lemaître (*L'Ermite du mont Pausilippe*, *L'Auberge des Adrets*.) Ce dernier, véritable « monstre sacré » de l'époque, occupera le devant de la scène française où il triomphera dans des pièces qui font courir les foules populaires, avides de sensations et de sentiments exacerbés par la rampe et le verbe.

Le mélodrame connaît un immense succès parce qu'il est le théâtre d'un peuple qui vient frémir et pleurer sur les malheurs de personnages qui lui ressemblent. Durant plus de dix ans, les mélodrames de Pixérécourt - qui affirme : « j'écris pour ceux qui ne savent pas lire » - triomphent sur le « Boulevard du crime », l'ancien boulevard du Temple rebaptisé ainsi parce que chaque soir on y tue et on y assassine... sur scène. C'est en effet sur ce boulevard que sont situés les théâtres populaires: la Gaîté, l'Ambigu-Comique, les Funambules, les Associés, les Variétés... que feront revivre Jacques Prévert et Marcel Carné dans *Les Enfants du Paradis*.

Le drame romantique en scène

I-Une sensibilité exigeante et rénovatrice

Il serait bien évidemment faux - car réducteur - de croire que le drame romantique naît en France en 1830 avec *Hernani*. Non seulement les influences dont il a été question précédemment, mais aussi les ouvrages théoriques, ainsi que les traductions jouèrent leur rôle. En outre, l'émergence de la sensibilité - et donc de la littérature romantique - fut favorisée par le goût et le souvenir de l'histoire nationale, en particulier par l'idéologie révolutionnaire et par l'épopée napoléonienne. Mais, frotté aux sensibilités européennes (Allemagne, Angleterre,

Italie, Espagne), le romantisme mit plusieurs années avant de produire véritablement un drame romantique national, que chacun appelait de ses vœux et qui fut reconnu de tous.

Hugo, par sa dimension littéraire et politique, joua son rôle. En effet, d'abord conservateur, il évolua vers le libéralisme, rassemblant sous la même bannière d'une exigence rénovatrice des littérateurs las du conservatisme et du classicisme étriqués.

II-L'avènement du drame romantique

La première initiative dramatique doit être attribuée à Prosper Mérimée avec son *Théâtre de Clara Gazul* (1825), même si cette œuvre de fantaisie brillante ne fut pas représentée. Naissait alors un théâtre qui, lu à un auditoire restreint, « a produit beaucoup d'effet sur les dames », comme le note dans son Journal Delécluze, le beau-frère de Viollet-le-Duc, qui ajoute: « On a pleuré ».

Certes, chacun est bien conscient qu'un nouveau drame est né, « un premier essai dans le genre romantique ». Mais, si le chemin est ouvert, si Hugo lui-même donne en 1827 un *Cromwell* dont la Préface-manifeste finirait par faire oublier le drame, il n'en reste pas moins qu'on ne parle jusqu'à présent que de drame écrit.

C'est à Alexandre Dumas (*Henri III et sa cour*) et, dans une moindre mesure, à Alfred de Vigny (*Le More de Venise*, adaptation de *Othello* de Shakespeare) que reviendra, en 1829, la paternité des premiers drames romantiques représentés.

III-La « Bataille d'*Hernani* » : enjeu et victoire

Le drame romantique chercha toujours un lieu où être reconnu d'un large public. En 1829, Dumas, comme Vigny, avaient réussi à faire représenter le drame romantique sur la scène de la Comédie-Française, alors que Victor Hugo s'était vu refuser Marion Delorme. Il connut une revanche éclatante, l'année suivante, avec *Hernani*.

Le 25 février 1830 eut lieu la « première » d'*Hernani* au Théâtre-Français. Victoire symbolique et capitale. Car, au-delà de la « bataille » restée célèbre, c'est l'enjeu même de cette première représentation qu'il faut considérer. Non seulement les « jeunes France » (les romantiques) et les « vieilles France » (les classiques) s'affrontèrent en une mêlée qui, aujourd'hui, prêterait à sourire, mais le drame romantique remporta sa première victoire. Ce qui triomphait, c'était la rénovation du théâtre français, c'était la jeunesse, c'était la liberté.

Un siècle plus tard, Jean Giraudoux fera remarquer que la « bataille d'*Hernani* » s'apparentait à la querelle du Cid. On ajouterait volontiers qu'elle n'est pas sans rappeler celles de *Phèdre* ou de *L'École des femmes*. Car le théâtre se nourrit de ces crises, querelles ou combats, nécessaires à la remise en cause d'une forme sclérosée. Si la tragédie fut mise à mal par *Hernani*, les tragiques contemporains (tels Anouilh, Giraudoux, Beckett ou Ionesco) surent s'en souvenir et en tirer les leçons qui s'imposaient.

IV-Les conditions d'existence du théâtre romantique

En premier lieu, il faut prendre en compte des réalités de type économique, tenant aux conditions même d'existence du théâtre et des pièces représentées. Si le théâtre est le lieu de querelles et de combats, c'est qu'il est aussi le lieu d'un enjeu non négligeable. Quelques chiffres suffisent à en donner une idée : en 1829, il existe dix-huit salles à Paris ; on en compte trente et une en 1833. Le public s'est à la fois élargi et diversifié, mais se répartit dans les différentes salles en fonctions de critères culturels et socio-économiques. Le répertoire classique périclité : alors que les premières représentations d'*Hernani* font, à chaque fois, des recettes de 5000 francs, le *Cid* ou *Phèdre* ne dépassent guère 500 francs !

La censure règne, obligeant les auteurs à faire un choix entre une production souvent néo-classique et conservatrice - conforme à ce qui est officiellement attendu, donc admis - et une production romantique, résolument novatrice, anti-classique, volontiers choquante. Cela amènera plusieurs dramaturges à renoncer aux théâtres « officiels » (telle la Comédie-Française) pour se tourner vers des théâtres plus populaires (ceux des Boulevards). Il y a là risque d'une méprise et d'une coupure, ce qui sera un des problèmes existentiels du drame romantique, théâtre sans lieu, ni public déterminés, théâtre de la non-fixité et de la reconnaissance ambiguë.

V-De l'épanouissement au déclin

Après *Hernani*, le drame romantique épanoui connaît plusieurs années fastes. Dumas fait jouer *Antony* (1831) qui est un véritable triomphe ; *Richard Darlington* (1831), *La Tour de Nesle* et *Teresa* (1832), *Kean* (1836) seront des succès non négligeables. Quant à Hugo, qui est parvenu à faire jouer *Marion Delorme* (1831), il connaît un échec lamentable avec *Le roi s'amuse* (1832), mais un succès retentissant avec *Lucrèce Borgia* (1833). Il fait jouer avec un certain succès *Angelo, tyran de Padoue* (1835) et surtout *Ruy Blas* (1838). Après *Le More de Venise* (1829) et *La Maréchale d'Ancre* (1832), Vigny connaît un succès d'estime avec *Chatterton* (1835).

Les créations se font plus rares. Le drame romantique paraît s'essouffler, alors que la comédie de mœurs connaît un regain d'intérêt non négligeable avec Scribe, George Sand et surtout Alfred de Musset, dont la publication d'*Un spectacle dans un fauteuil* (1832-1834) comporte un joyau jugé non représentable : *Lorenzaccio*. En 1843, Hugo lui-même échoue avec *Les Burgraves* et choisit de publier un théâtre qui n'est pas destiné à la scène (*Théâtre en liberté*, 1886).

VI-De l'épuisement à la résurgence

Certes, le drame romantique n'est pas mort ; il est moribond. Sur son chevet se penchent Musset avec *Les Caprices de Marianne* (1851), Dumas fils avec *La Dame aux camélias* (1852), George Sand avec *Mauprat* (1853). Mais rares sont les drames représentés ; ils ont pour concurrents directs la comédie et l'opéra.

Alors qu'on se dispose à l'enterrer, le drame romantique fait un retour remarqué avec *Cyrano de Bergerac* (1897) d'Edmond Rostand, drame héroïque, nationaliste, sentimental, qui marie formules brillantes et sentiments exacerbés, réalité contingente et rêves éthérés... La pièce connaît un véritable triomphe, sans doute parce que toute une génération marquée par le drame romantique retrouve ses anciens rêves et prend la mesure - perdue - de ses ambitions, sinon de ses illusions.

VII-Entre échec et postérité

Inscrit dans son siècle, dans sa matière historique comme dans son idéologie, le drame romantique aura rêvé d'un public, d'une scène, d'une reconnaissance, qu'il n'aura cependant jamais véritablement trouvées, malgré de grands succès.

Les mots d'ordre nouveaux qu'il lance ne trouvent pas assez d'écho dans un siècle qui hésite

entre le souvenir d'une révolution mythique et le conservatisme étroit, issu d'une aspiration légitime à la stabilité.

Par ailleurs, le code scénique de l'époque ne permet pas la nécessaire rénovation du théâtre français, encombré d'un héritage classique et tenaillé par des aspirations novatrices. Aussi l'esprit même du drame romantique, fait d'exubérance, d'outrance et de liberté, ne peut-il trouver une expression reconnue d'un public, peut-être parce que celui-ci ne s'y retrouve pas suffisamment et surtout fidèlement.

Est-ce à dire que le drame romantique est un échec ? Oui, dans son siècle : en dix ans, il aura donné ses œuvres principales. Non, dans le nôtre : à preuve, les nombreuses reprises d'*Hernani*, de *Ruy Blas*, de *Chatterton*, de *Kean*, de *Lorenzaccio*, de *Roi s'amuse*, de *Cyrano* ... au théâtre comme au cinéma. Car le drame romantique représente un moment exemplaire de la littérature dramatique en France.

Les grandes caractéristiques

Le drame romantique se caractérise par un double projet: représenter le passé historique dans sa complexité pour permettre au spectateur de comprendre le présent; souligner le rôle de l'individu exceptionnel dans l'évolution d'une société. Cet intérêt pour l'histoire et ses acteurs véritables amène le théâtre à modifier profondément ses techniques dramatiques: peu soucieux des trois unités du théâtre classique, le drame romantique recherche la couleur locale, renouvelle son langage et n'hésite pas à mélanger les genres et les tons.

I-Un théâtre historique

Le drame romantique correspond à un renouveau de l'histoire au début du XIXe siècle : la pensée historique semble seule capable de faire comprendre les bouleversements qui ont ébranlé la France et d'éclairer la situation politique contemporaine, déchirée entre différentes factions. La scène utilise des événements du passé pour représenter de façon transposée les crises du présent: la décadence du régime; l'opposition démocratique; l'absence d'homme providentiel.

-Une analyse de la décadence politique. En mettant en scène des moments décisifs du passé, le dramaturge fait coup double : il bénéficie du recul nécessaire pour trier, dans le déroulement des événements, les faits significatifs à représenter pour comprendre une situation; il échappe du même coup à la censure en masquant ses allusions au présent par le recours à l'histoire. Dans *Ruy Blas*, Hugo souligne la décadence de la monarchie espagnole à la fin du XVIIe siècle mais son but est de représenter, en filigrane, la décadence de n'importe quelle monarchie, en particulier celle de la France à la veille de la révolution, ou celle de la monarchie de juillet dominée par les complots et le pouvoir des grosses fortunes.

-L'opposition démocratique. Le drame romantique porte un nouveau regard sur l'histoire : le peuple apparaît sur la scène comme un acteur tout aussi décisif que le roi ou ses ministres. Dans la pièce de Musset, *Lorenzaccio*, apparaissent des marchands, des étudiants, des hommes en exil, etc. De plus, l'opposition des républicains de Venise contre le duc Alexandre occupe une place majeure dans l'action: elle sert de contrepoint à l'assassinat du duc par Lorenzaccio. "Allons-y donc plus hardiment! la république, il nous faut ce mot-là." (II,1)

L'opposant Philippe Strozzi rêve d'une république à l'antique dirigée par une aristocratie. Lorenzo, lui, est plus attentif à ce qui se passe dans le peuple : "J'ai recueilli les discours des gens du peuple, j'ai vu l'effet que produisait sur eux la tyrannie; j'ai bu dans des banquets patriotiques le vin qui engendre la métaphore et la prosopopée [...]" (III, 3)

Cette peinture n'est pas sans faire allusion à l'opposition démocratique qui apparaît dans la France des années 1830, avec notamment la partition d'un manifeste de la Société des droits de l'homme, dans *La Tribune* du 22 octobre 1833. Plus tard, au lendemain des élections de 1846, une véritable campagne des banquets développera la fronde républicaine en province.

-L'homme providentiel. L'histoire selon le drame romantique reste dominée par le mythe napoléonien de l'homme providentiel, finalement vaincu : "Et l'aigle impérial, qui, jadis, sous ta loi, /Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,/ Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme !" (*Ruy Blas*, III,2)

Dans *Ruy Blas*, l'absence de pouvoir politique en Espagne est comblée un temps par le héros éponyme, mais les lois du monde politique de l'époque mise en scène rendent impensable une telle solution: un laquais, même méritant, reste un laquais. Dans *Lorenzaccio*, l'action est suspendue au rêve du jeune Lorenzo de sauver sa ville par un acte unique, providentiel. Mais cette aspiration ne tient pas devant la profondeur de la décadence de Venise. Cette figure du héros providentiel n'est qu'un des aspects de l'individualisme qui caractérise le drame romantique.

II-La mise en avant de l'individu

Le drame romantique reflète la montée d'un fort courant d'individualisme qui caractérise le XIXe siècle en Europe. Son héros présente deux caractères principaux: sa solitude (exclu ou révolté, souvent de modeste origine, le héros n'est soutenu par aucun groupe social important) et son ambition conquérante (le héros cherche à dominer la société à laquelle il s'oppose). Ces deux traits contradictoires expliquent un troisième aspect du personnage romantique : sa fragilité. Comme Napoléon, le héros finit broyé par le monde qu'il a voulu contraindre, mais son échec, loin de le condamner, prouve sa supériorité sur le monde corrompu.

-Le héros romantique tire sa force de lui-même. Le drame romantique réhabilite la notion de héros, être d'exception épris d'absolu. Néanmoins, à la différence du héros tragique, le héros romantique tire sa grandeur non d'une origine noble mais d'une absolue conviction de son destin, de sa volonté. Tout comme Napoléon a pu devenir empereur par sa puissance de décision et son génie militaire, un laquais comme *Ruy Blas* peut séduire une reine et prétendre gouverner un pays.

-La figure de l'exclu et du révolté est bien sûr la figure de proue de tous les drames romantiques. Les héros sont à part, en raison de leur origine : Gennaro ignore qui sont ses parents, Antony est bâtard; de leur métier: Kean est acteur, *Ruy Blas* ministre, Triboulet bouffon; de leurs aspirations: Chatterton voudrait finir son manuscrit, *Lorenzaccio* libérer Venise, *Hernani* venger son père. Certains, comme Chatterton, *Lorenzaccio* ou *Hernani*, sont ouvertement en révolte contre une société qui bafoue les valeurs auxquelles ils croient (le génie, la justice, l'honneur). Ils vont se battre et finir broyés. Mais le drame valorise leur combat comme le seul digne d'être mené, dans une société dominée par le mal.

-La quête d'identité. Dans son combat contre la société, le personnage romantique est souvent amené à prendre un masque afin d'atteindre son but. Ainsi *Hernani* affirme sa marginalité : "Je vous dis que je suis *Hernani*, le rebelle" (*Hernani*, III, 3), mais il combat en fait pour l'honneur de son père, car il est Grand d'Espagne: "Je suis *jean d'Aragon*, roi, bourreaux et valets !" (*Hernani*, IV, 4)

Ce jeu sur l'identité est la plupart du temps un piège dont le héros ne sort pas vivant: lorsqu'*Hernani* promet sa vie à don Gomez, il agit comme rebelle (il fait un pacte avec lui

contre le roi) mais cette promesse le lie en même temps comme chevalier: il ne pourra échapper à sa parole. De même, lorsque Ruy Blas devient ministre en prenant le nom d'un autre (masque), il affirme sa valeur politique et se fait aimer de celle qu'il aime: pourtant, cette identité conquise tombe avec le masque quand celui-ci est découvert : "Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais!" (*Ruy Blas*, V, 3)

Lorenzaccio joue lui aussi un rôle pour gagner la confiance du duc. celui du débauché, jusqu'au moment où il s'aperçoit que son masque lui colle à la peau; il ne croit plus en la vertu: "Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement; maintenant, il est collé à ma peau." (*Lorenzaccio*. III, 3)

III-Le souci du réalisme

Pour les romantiques comme déjà pour les auteurs de drames bourgeois, une pièce de théâtre n'est pas seulement un texte que les comédiens récitent. Son sens est donné tout autant par les gestes, objets et décors que par les paroles qui sont prononcées.

-Les progrès de la scénographie. Cette conception du théâtre voit le jour au moment où la scénographie a fait d'énormes progrès: on peut désormais construire des décors architecturaux complexes, reproduire des lieux réels jusqu'au moindre détail. Les auteurs romantiques tiennent compte de ces ressources de mise en scène dans leur écriture : de nombreuses didascalies prévoient la nature des costumes et du décor, et leur font jouer un rôle dans la progression de l'intrigue.

-Le rôle des objets. L'usage d'objets physiques souligne les caractères et les situations. Ainsi, l'évanouissement de Lorenzaccio devant une épée sert à rendre manifeste la lâcheté (simulée) du héros: son projet meurtrier en devient plus inattendu pour le spectateur. La présence d'une fiole de poison dans la chambre de Chatterton donne de la crédibilité à son projet de suicide.

-L'usage d'artifices. Les auteurs de drames romantiques utilisent sans honte les artifices du mélodrame: cachettes (l'armoire dans *Hernani*, le cabinet secret dans *Ruy Blas*), conversations surprises (voir l'échange entre don César et Ruy Blas que surprend don Salluste, le duo amoureux d'*Hernani* et dona Sol surpris par don Ruy Gomez). S'il leur arrive de manier l'artifice de façon naïve, dans une recherche du spectaculaire, les romantiques en usent aussi ouvertement, comme une façon de donner une note grotesque à l'action. Ainsi, le défilé des cercueils dans *Lucrèce Borgia* ridiculise le pouvoir qu'a Lucrèce de donner la mort, en fait sentir le caractère dérisoire. La scène d'*Hernani* où le roi et le rebelle se cachent ensemble dans la même armoire les met ironiquement sur un pied d'égalité: dans la passion, un homme égale un autre, quels que soient leurs rangs respectifs.

-Une langue libérée, une parole conquérante. Qu'ils prônent la prose pour mieux coller à la réalité décrite, comme Vigny ou Dumas, ou qu'ils restent attachés au vers, pour donner rythme et grandeur à l'histoire représentée, comme Hugo, les auteurs de drame romantique recherchent avant tout à donner une nouvelle jeunesse à l'écriture dramatique. Le drame commence souvent de façon abrupte laissant au spectateur le soin de découvrir les personnages petit à petit, sans l'aide d'une exposition systématique. Le langage intègre des expressions familières jusque-là proscrites: « à la barbe du vieux» (*Hernani*). Chez Hugo, le

vers est souvent disloqué en de brèves répliques qui permettent de donner aux dialogues le style de la conversation.

-Le mélange des genres. C'est également le souci de réalisme qui gouverne la volonté romantique de varier tons et genres. La complexité des personnages et des situations interdit que l'on donne au langage un style homogène. Dans *Le Roi s'amuse*, la chanson du roi revient comme un leitmotiv, véritable contrepoint burlesque minant de l'intérieur la dignité de François 1^{er}: «Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie». Et il en est ainsi de toutes les chansons fredonnées par François 1^{er} et son bouffon. Dans *Ruy Blas*, c'est la chanson des lavandières (II, 1) qui rapproche gravité royale et légèreté populaire. Mais bien que Hugo préconise le mélange du comique et du tragique dans le drame, un grand nombre de ses pièces présentent une forte dominante sombre.

Les écrits théoriques

La théorie du drame romantique est pour une bonne part l'oeuvre des dramaturges eux-mêmes. Vigny, Hugo, Musset ont ainsi accompagné leur pratique créatrice d'une réflexion sur le nouveau genre. Ils furent précédés dans cette démarche théorique par Stendhal qui, sans être auteur dramatique lui-même, se prononça très tôt pour une modernisation du théâtre de son temps. La lecture des écrits théoriques permet de préciser la position des romantiques par rapport au théâtre classique. Mais elle invite surtout à reconnaître la pluralité de leurs conceptions: sur la question de l'écriture, notamment, on s'aperçoit que les romantiques ne sont pas toujours d'accord entre eux.

I-L'abandon de l'alexandrin

La référence majeure du drame romantique reste le théâtre de Shakespeare. Dans *Racine et Shakespeare*, Stendhal montre la modernité de ce dramaturge, et prône un nouveau genre dramatique qui s'en inspirerait. Après avoir préconisé l'abandon de l'unité de temps et de lieu, il affirme que ce nouveau théâtre doit s'adresser à tous (« Une représentation théâtrale est une fête populaire») et cela, dans un langage accessible à tous: la prose. Cette position s'oppose à celles de Vigny et Hugo.

On nous dit: *Le vers est le beau idéal de l'expression*; une pensée étant donnée, le vers est la manière la plus belle de la rendre, la manière dont elle fera le plus d'effet.

OUI, pour la satire, pour l'épigramme, pour la comédie satirique, pour le poème épique, pour la tragédie mythologique telle que *Phèdre*, *Iphigénie*, etc.

NON, dès qu'il s'agit de cette tragédie qui tire ses effets de la peinture exacte des mouvements et des incidents de la vie des modernes. La pensée et le sentiment doivent avant tout être énoncés avec clarté dans le genre dramatique, en cela l'opposé du théâtre épique. *The table is full*, s'écrie Macbeth frissonnant de terreur quand il voit l'ombre de ce Banco, qu'il vient de faire assassiner il y a une heure, prendre à la table royale la place qui lui est réservée à lui le roi Macbeth. Quel vers, quel rythme, peut ajouter à la beauté d'un tel mot?

C'est le cri du coeur, et le cri du coeur n'admet pas d'inversion. Est-ce comme faisant partie d'un alexandrin que nous admirons le *Soyons amis, Cinna*; ou le mot d'Hermione à Oreste: *Qui te l'a dit?* Remarquez qu'il faut exactement ces mots-là et non pas d'autres. Lorsque la mesure du vers n'admet pas le mot précis dont se servirait l'homme passionné, que font nos poètes d'Académie? Ils trahissent la passion pour le vers alexandrin. (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823)

II-La couleur locale

En 1827, Hugo publie une importante théorie du drame romantique, en guise de préface à son drame intitulé *Cromwell*. L'extrait ci-dessous affirme le lien entre le drame romantique et l'histoire. Après avoir montré que le premier travail du dramaturge doit être de se

documenter ("l'art feuilleter les siècles, feuilleter la nature, interroger les chroniques"), afin d'atteindre son but (« ouvrir au spectateur un double horizon, illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes »), il insiste sur la façon dont le drame doit représenter l'histoire (« ce n'est pas à la surface de l'oeuvre que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le coeur même de l'oeuvre »).

On conçoit que, pour une oeuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau mais le caractéristique. Non qu'il convienne de faire, comme on dit aujourd'hui, de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le coeur même de l'oeuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. (Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827)

III-La nécessité du vers au théâtre

Ce passage fameux de la préface de *Cromwell* est un plaidoyer en faveur de l'emploi du vers au théâtre. A la différence de Stendhal, qui dénonçait l'aspect apprêté du vers, Hugo n'entend pas, même au nom de la liberté, renoncer à la poéticité d'un énoncé. Mais il ne fait pas du vers une fin en soi: il le libère des contraintes de la prosodie classique pour faire entrer dans le mètre la prose des dialogues. Il prône un usage revu et corrigé de l'alexandrin, qui déplace les limites du vers et lui donne toute son efficacité.

Si nous avons le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc et loyal, osant tout dire sans prudence, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai: sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle de la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mètre; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la tirade; se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait aussi beau que de la prose. (Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827)

IV-L'individu au centre du drame

Dans le texte qui suit, Vigny oppose deux dramaturgies: l'une ancienne et déjà morte, l'autre absolument moderne. L'ancien système, la tragédie classique, se trouve discrédité par son trop grand degré d'abstraction et ne surprend plus. Le genre nouveau n'en a que plus de mérites: vérité, individualité, action, grandeur, mouvement. Le créateur qui s'y consacre ne puise plus dans un réservoir hérité de l'Antiquité; il est résolument demiurge. Comme ses prédécesseurs, il veut plaire et instruire mais entend créer pour le plus grand nombre.

Ce ne sera plus ainsi qu'à l'avenir procédera le poète dramatique. D'abord il prendra dans sa large main beaucoup de temps, et y fera mouvoir des existences entières; il créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu (seul moyen d'intéresser à l'humanité); il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera dans leurs coeurs ces germes de passions par où se préparent les grands événements puis, lorsque l'heure en sera venue et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des noeuds aussi larges, aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon¹ et

ses deux fils. Alors, bien loin de trouver des personnages trop petits pour l'espace, il gémira, il s'écriera qu'ils manquent d'air et de place ; car l'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables. Alors le créateur trouvera dans ces personnages assez de têtes pour répandre toutes ses idées, assez de cœurs à faire battre de tous ses sentiments, et partout on sentira son âme entière agitant la masse. (Vigny, Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829)
1. Personnage de la mythologie grecque que le dieu Apollon fit étouffer avec ses deux fils par des serpents géants.

V-La mission civilisatrice du dramaturge

Dans ce passage de la préface de *Lucrèce Borgia*, Hugo identifie le rôle du dramaturge à une véritable mission moralisatrice et civilisatrice. Comme l'esthétique du drame qui repose sur une alliance objective des contraires, sa morale apparaît quand se retrouvent confrontés le sublime et le grotesque, la grandeur et la misère, la vie et la mort. Le spectacle du mal doit être en permanence vivifié par la représentation du bien, comme le sublime doit être ravivé par la menace du grotesque.

L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. Quand il voit chaque soir ce peuple si intelligent et avancé qui a fait de Paris la cité centrale du progrès s'entasser en foule devant un rideau que sa pensée à lui chétif poète, va soulever le moment d'après, il sent combien il est peu de chose, lui, devant tant d'attente et de curiosité ; il sent que si son talent n'est rien, il faut que sa probité soit tout ; il s'interroge avec sévérité et recueillement sur la portée philosophique de son oeuvre ; car il se sait responsable, et il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné. Le poète aussi a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde. Aussi espère-t-il bien, Dieu aidant, ne développer jamais sur la scène (du moins tant que dureront les temps sérieux où nous sommes) que des choses pleines de leçons et de conseils. Il fera toujours apparaître volontiers le cercueil dans la salle du banquet, la prière des morts à travers les refrains d'orgie, la cagoule à côté du masque. Il laissera quelquefois le carnaval débraillé chanter à tue-tête sur l'avant-scène ; mais il lui criera du fond du théâtre : Memento quia palvis es¹. Il sait bien que l'art seul, l'art pur, l'art proprement dit, n'exige pas tout du poète ; mais il pense qu'au théâtre surtout il ne suffit pas de remplir seulement les conditions de l'art. Et quant aux plaies de l'humanité, toutes les fois qu'il les étalera dans le drame, il tâchera de jeter sur ce que ces nudités-là auraient de trop odieux le voile d'une idée consolante et grave. Il ne mettra pas Marion de Lorme sur la scène sans purifier la courtisane avec un peu d'amour ; il donnera à Triboulet le difforme un coeur de père ; il donnera à Lucrece la monstrueuse des entrailles de mère. Et de cette façon sa conscience se reposera du moins tranquille et sereine sur son oeuvre. Le drame qu'il rêve et qu'il tente de réaliser pourra toucher à tout sans se souiller à rien. Faites circuler dans tout une pensée morale et compatissante, et il n'y a plus rien de difforme ni de repoussant. À la chose la plus hideuse mêlez une idée religieuse, elle deviendra sainte et pure. Attachez Dieu au gibet, vous avez la croix. (Victor Hugo, Préface de *Lucrece Borgia*, 1833)

1. Souviens-toi que tu n'es que poussière.

VI-Le drame, mélange de comique et de tragique

Huit ans après *Hernani*, la préface de *Ruy Blas* réaffirme les principes du drame. Cherchant à donner à son analyse le prestige d'une démarche scientifique, un peu à la manière dont procédera plus tard Zola, dans le *Roman expérimental*, Hugo cherche à saisir, en la classant par catégories, la diversité des publics du théâtre, pour déterminer ce que doit être le drame romantique s'il veut satisfaire tous ces publics. L'écrivain commence par distinguer trois sortes de public allant au théâtre : les femmes, les penseurs et le peuple. Puis il montre que le drame romantique répond aux attentes de chacun.

Pour tout homme qui fixe un regard sérieux sur les trois sortes de spectateurs dont nous venons de parler, il est évident qu'elles ont toutes les trois raison. Les femmes ont raison de vouloir être émues, les penseurs ont raison de vouloir être enseignés, la foule n'a pas tort de vouloir être amusée. De cette évidence se déduit la loi du drame. En effet, au-delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois

providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire les événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale: tel est le but du drame. On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame. (Victor Hugo, Préface de *Ruy Blas*, 1838)

VI-Le drame romantique a-t-il des règles

Dans son texte *De la tragédie*, Musset exprime son insatisfaction face aux catégories du drame, genre dans lequel il ne se reconnaît pas. Sa critique est sévère : genre mal défini, le drame romantique ne peut provenir de l'absence de règles et il n'est pas non plus le contraire de la tragédie. L'absence de règles caractérise un théâtre d'exception, celui de Shakespeare qu'il serait prétentieux de vouloir égaler. Les ambitions du nouveau genre se trouvent ainsi décapitées par celui-là même qui signa peut-être le plus grand des drames romantiques, *Lorenzaccio*.

Je suppose que ce genre que j'appelle mitoyen, à demi dramatique, à demi tragique, s'établisse en France et devienne coutume. Je suppose encore que deux écrivains, l'un d'un génie indépendant comme Shakespeare, l'autre d'un goût épuré comme Racine, se présentent et, trouvant le genre adopté, essayent de le suivre. Qu'arrivera-t-il? L'homme indépendant n'aura pas plutôt écrit quatre pages qu'il se trouvera à l'étroit; il ne pourra supporter la gêne; un besoin irrésistible de se développer tout entier lui fera secouer un faible joug qui lui semblera inutile et injuste; l'autre écrivain, au contraire, s'apercevra bientôt qu'en se rapprochant de la simplicité il a tout à gagner; il sentira que les épisodes, les changements de décoration, les tableaux de mœurs et de caractères, ôtent à son ouvrage la grandeur et la force qu'il y veut imprimer. S'il ignore les règles, il les devinera; s'il les connaît, il en fera usage. Ainsi le genre mitoyen sera insuffisant pour le premier de ces deux hommes, dangereux et inutile pour le second; l'un brisera la chaîne, l'autre la resserrera. (Musset, *De la tragédie*, 1838)

Les précurseurs du drame romantique

1808 Mme de Staël, *De l'Allemagne*

1809 B. Constant, *Réflexions sur le théâtre allemand et la tragédie de Wallenstein*

1823 Stendhal, *Racine et Shakespeare*

1825 Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*

1827 Hugo, *Cromwell* et Préface de *Cromwell*

L'avènement du drame romantique

1829 Vigny, *Lettre à Lord... sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un nouveau système dramatique*

Dumas, *Henry III et sa cour*

Vigny, *Le More de Venise*

1830 Hugo, *Hernani*

1831 Dumas, Antony ; Napoléon Bonaparte ; Charles VII chez ses grands vassaux ; Richard à Darlington

Hugo, *Marion Delorme*

Vigny, *La maréchale d'Ancre*

1832 Hugo, *Le roi s'amuse* (1^{ère} représentation)

Scribe, *Dix ans de la vie d'une femme*

Dumas, *Teresa, La Tour de Nesle*

Musset, *Un Spectacle dans un fauteuil* (I)

1833 Hugo, *Lucrèce Borgia, Marie Tudor* ; Préfaces de *Lucrèce Borgia, Marie Tudor*

1834 Musset, *Un spectacle dans un fauteuil* (II) (comportant *Lorenzaccio*)

Dumas, *Catherine Howard*

Scribe, *La Passion secrète*

1835 Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*

Vigny, *Chatterton*

1836 Delavigne, *Une Famille au temps de Luther*

Dumas, *Kean*

1838 Balzac, *Vautrin* (interdit)

Hugo, *Ruy Blas*

Souvestre, *Interdiction*

Hugo, Préface de *Ruy Blas*

Musset, *De la Tragédie*

1840 Scribe, *Le Fils de Cromwell*

1843 Dumas, *Le Chevalier de Maison-Rouge*

Hugo, *Les Burgraves*

Le déclin du drame romantique

1847 Musset, *André del Sarto*

Scribe et Legouv , *Adrienne Lecouvreur*

1849 Musset, *Les Caprices de Marianne*

1851 Dumas fils, *La Dame aux camélias*

1853 G. Sand, *Mauprat*

1864 Hugo, *William Shakespeare*

1866 Hugo, *Le Th atre en liberté*

1896 Musset, *Lorenzaccio*

1897 Rostand, *Cyrano de Bergerac*

Source du texte surligné : <https://sites.google.com/site/dalozsl/le-drame-romantique>

Le théatre français au 19 me siècle

Le théatre devient un divertissement pour toutes les couches sociales au cours du XIX  siècle avec une grande variété de salles et de genres. C'est aussi l'époque de l'extraordinaire célébrité des comédiens comme Talma, Frédéric Lemaître (cf. le film de Marcel Carné *Les Enfants du Paradis*), Marie Dorval, Rachel et plus tard Sarah Bernhardt.



Musset

Le texte de théatre connaît cependant un nouveau souffle avec le drame romantique qui s'impose durant une décennie de 1830-1840 en revendiquant, comme Victor Hugo dans

la *Préface de Cromwell* en 1827, une esthétique de la sensibilité, de la liberté et de la vérité avec le rejet des règles classiques et de la distinction des genres et des tons, la recherche de la couleur locale avec des sujets empruntés à l'histoire des XVI^e-XVII^e siècles et l'utilisation de la prose ou, pour Victor Hugo, de l'alexandrin libéré. Les principales œuvres de cette période sont : *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838) de Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* (1834) et *Lorenzaccio* (1834 - non représenté) de Musset, *Chatterton* (1835) de Vigny, *Kean* (1831) et *La Tour de Nesles* (1832) d'Alexandre Dumas père; et un peu plus tard, *La Dame aux camélias* d'Alexandre adapté de *La Curée*).

Le théâtre romantique Dumas fils (adapté en 1852 de son propre roman ; ce que fera aussi Zola avec *Renée*, complexe à représenter et passé de mode, cédera ensuite la place au mélodrame aux effets forcés avec rebondissements et victoire des bons sur les méchants qui en feront un genre populaire à grand succès, mais que ne retient guère l'histoire littéraire¹⁶.

D'autres formes de théâtre vont cohabiter dans la suite du siècle, par exemple le théâtre de boulevard avec le vaudeville qui associe divertissement et satire conventionnelle et qu'illustrent Labiche, Courteline ou Feydeau. Le théâtre musical s'installera lui aussi dans la deuxième moitié du siècle avec l'opérette et l'opéra comique que représentent bien les œuvres d'Offenbach.



Edmond Rostand



Ubu roi – Alfred Jarry

L'histoire littéraire garde le souvenir de tentatives de renouvellement à la fin du siècle comme **le Théâtre-Libre** et **le théâtre naturaliste** et son regard sombre sur le monde contemporain (Henry Becque : *Les Corbeaux* - 1882, Octave Mirbeau : *Les Affaires sont les affaires* - 1903) ou le théâtre symboliste avec sa force de suggestion et ses correspondances poétiques (*Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck en 1892 que mettra en musique Debussy)

On retient également quelques autres aspects originaux de la période comme le théâtre de provocation burlesque d'Alfred Jarry (*Ubu roi* – 1888), le théâtre à la fois lyrique et épique, d'Edmond Rostand avec ses alexandrins flamboyants (*Cyrano de Bergerac* -1899, *L'Aiglon* - 1900) ou les premières œuvres, catholiques et patriotiques, de Charles Péguy (*Jeanne d'Arc* - 1897).Source :http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_fran%C3%A7aise_du_XIXe_si%C3%A8cle

Le drame romantique naît dans la première moitié du XIXème siècle. Victor Hugo en expose les principes dans la préface de **Cromwell**. Le drame romantique se libère des règles classiques du théâtre et mêle différents registres. Le héros du drame romantique est passionné, et le dénouement de la pièce est malheureux, comme dans la tragédie.

Auteurs principaux : Victor Hugo (**Cromwell, Ruy Blas**...), Musset(Lorenzaccio) Vigny...

Le drame romantique est inspiré par le théâtre de Shakespeare (dit théâtre élisabéthain, fin du XVI^{ème} siècle.

Le **vaudeville** (ou théâtre de boulevard) est un type de comédie à la mode au XIX^{ème} siècle. C'est une comédie légère qui comporte généralement de nombreux rebondissements et qui repose sur des malentendus (**quiproquos**). Source : <http://www.bacdefrancais.net/theatre-histoire.php>

Définir le drame romantique

Le **drame romantique** est une forme théâtrale (c'est-à-dire un type de pièce de théâtre) du XIX^e siècle.

Ce nouveau genre de théâtre est alors en rupture avec les genres antérieurs. Se voulant différent des pièces de théâtre de l'époque, **le drame romantique propose en effet un abandon des règles de la tragédie classique comme la règle des trois unités.**

La principale nouveauté réside dans **la prise en compte de la « couleur locale » c'est-à-dire des particularités de l'époque et du lieu où sont situés l'action du drame.**

De plus la pièce se passe dans tous les endroits possibles et non plus uniquement dans l'antichambre d'un palais comme c'est le cas dans la tragédie classique. Cette volonté de reproduire le passé dans tous les lieux imaginables a d'ailleurs posé de nombreux problèmes pour la réalisation des décors de certaines pièces.

Le drame romantique a décliné à la fin du XIX^e siècle, notamment à cause des difficultés qu'il y avait à le mettre en scène. Source : http://fr.vikidia.org/wiki/Drame_romantique

Textes fondateurs du drame romantique

- Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823) : Stendhal y compare le théâtre racinien et shakespearien afin de montrer que le théâtre de Shakespeare est supérieur. Stendhal demande aussi aux dramaturges de renoncer à la versification.

Hugo, *Préface de Cromwell* (1827) : Hugo y définit ce que doit être un drame romantique.

Source : <http://www.etudes-litteraires.com/drame-romantique.php>

Le drame romantique(Suite)

Caractéristiques du drame romantique.

L'opposition aux règles classiques, le héros romantique

- **Refus de la règle des trois unités**: les romantiques veulent se libérer de la forme et refusent la règle des trois unités car elle étouffe le génie.
- **Refus de la règle de bienséance** : par souci de réalisme, les romantiques veulent montrer sur scène ce qui existe (meurtres, suicides, duels, etc. ; Cf. *Chatterton*, *Ruy Blas*, *Hernani* et *Lorenzaccio* de Musset).
- **Le mélange des genres, la diversité** : les romantiques prétendent qu'on peut écrire une pièce de théâtre en mélangeant les tons, refusant ainsi qu'il n'y ait que du tragique dans une tragédie, que du comique dans une comédie, etc. [Remarque : au XVIII^e siècle, Diderot et Beaumarchais revendiquaient le mélange des genres, donnant naissance au drame bourgeois qui met en scène les malheurs de la vie quotidienne sur un ton sérieux.]
- **Rejet du drame bourgeois** : dans celui-ci, on est fidèle aux décors, aux costumes, etc. pour imiter la réalité. Les romantiques refusent cette illusion de faire vrai au nom de l'imagination, de l'expression du génie.
- **Rejet du moralisme et du théâtre manichéen** (Conception dualiste du bien et du mal) : le drame bourgeois est, pour les romantiques, un théâtre moralisateur (le dénouement est toujours moral).
- **Des héros singuliers remplacent les personnages stéréotypés des XVII^e et XVIII^e siècles** : le héros romantique est un individu original, qui évolue et dont le destin est illustré par la pièce. Le héros romantique est généralement un marginal, il incarne le « mal du siècle : sentiment de malaise et d'insatisfaction ». La marginalité du héros romantique peut être sociale (*Ruy Blas* est un laquais amoureux d'une reine), intellectuelle (*Chatterton* est un poète incompris), etc. Le héros romantique est porté par ses **désirs, ses défis mais il rencontre la fatalité : il est sacrifié par l'histoire et meurt.**

Lire la suite sur <http://www.etudes-litteraires.com/drame-romantique.php>

Lexique dramatique

Rappel

Glossaire du théâtre
Par André G. Bourassa. Soutien multimédia, François Bourassa.



Scène du mystère de la mort-résurrection d'Osiris.
Fresque, Thèbes, 3200 A.C.

Isis allaitant Horus, l'enfant-soleil, dans un décor de papyrus.
Fragment retrouvé à Luxor (autrefois Thèbes) en 1895.

Illustration tirée de Robin May, *History of the Theater*, Secaucus N.J., Chartwell Books,
1986, p.6.

Ces définitions sommaires ont pour but de faciliter une lecture critique des textes reliés au théâtre. Elles touchent à la fois l'écriture, l'espace et l'événement. Des renvois indiquent les sources principales de certaines définitions et les ouvrages où l'on peut trouver des indications plus élaborées. Vos commentaires sont bienvenus à l'adresse : bourassa.andre_g@uqam.ca.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

A

Acoustique (modèle)	Adj. : qui a trait à l'écoute. Subst. : traité des sciences physiques portant sur le son; règles architecturales relatives à la résonance; qualité sonore d'une salle. Voir <u>Image acoustique</u> .
Actantiel	Schéma théorique cherchant à formuler le déroulement critique d'une pièce à la manière de celui de la phrase (sujet, action, objet). Cette hypothèse, parfois dite du « carré sémiotique », peut permettre, surtout quand l'intrigue est particulièrement touffue, de mieux discerner qui fait quoi.
Acte	Division externe de la pièce en parties d'importance sensiblement égale, en fonction du déroulement de l'action. <u>Pavis</u> 1987, p. 25-27. Voir <u>Scène</u> et <u>Tableau</u> .
Acte de langage	Unité de parole définie dans sa capacité d'influencer ou d'orienter l'agir. L'énoncé est : locutoire en ce qu'il est une prise de parole, production d'une séquence verbale sonore et organisée; illocutoire quand il établit ses conditions de réception et influence les relations entre participants; perlocutoire quand il indique l'effet recherché. On peut le qualifier, dans l'un ou l'autre cas, comme : représentatif ou constatif (soit expositif, soit verdictif); impératif ou directif; promissif; expressif; décisif ou déclaratif. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 84; <u>Maingueneau</u> 1996, p. 10. Voir <u>Pragmatique</u> .
*Acter	Anglicisme (<i>to act</i> , ou dérivé de « acte » et « acteur »). Terme populaire pour « jouer un rôle », « simuler ». <i>Glossaire du parler français du Canada</i> , p. 14.
Acteur, actrice	Du latin <i>agere</i> , agir, faire. Celui, celle qui remplit le rôle d'un personnage. Certains ont tendance à réserver ces termes au cinéma et à employer de préférence, au théâtre, comédien, comédienne. Voir <u>Comédien</u> et <u>Comédienne</u> .
Action	Du latin <i>agere</i> , agir, faire. Ce qui se produit sur scène, de par l'intervention des personnages. L'action est dite externe, pour désigner les mouvements physiques, ou interne, pour désigner le passage d'un état à l'autre dans le caractère d'un personnage. On désigne parfois la pièce elle-même comme « action », dans la mesure où son écriture est dramatique, visant à être jouée, contrairement aux fables qui sont destinées à la seule lecture. <u>Paquin</u> . Voir <u>Acte</u> , <u>Acteur</u> , <u>Personnage</u> .
Agon	Dialogue et conflit des ennemis qui forment le cœur de la pièce. <u>Pavis</u> 1987, p. 34.
Alexandrin	Vers français de douze syllabes. Robert 1991.
Allitération	Répétition, dans une réplique ou un simple vers, d'une ou de plusieurs consonnes initiales ou intérieures, à des fins de rythme ou de sonorité imitative. Ex. : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine, <i>Andromaque</i> , acte V, sc. 5). Elle peut contribuer adonner un ton tragique :: « « Pâle, profondément mordue, // Et la prune

	<p>suspendue » (Paul Valéry, <i>La pythie</i> », in <i>Charmes</i>). Ou comique , volontaire ou pas: « Non, il n'est rien que Nanime n'honore » (Voltaire, <i>Nanine</i>, acte II, sc. 8). Voir <u>Image acoustique</u>.</p>
Analepse	<p>Retour en arrière, ramenant sur scène un moment du passé. Voir <u>Flash-back</u>. Contraire d'<u>Anticipation</u> et <u>Prolepse</u>.</p>
Anamorphose	<p>Transformation. Changement donné à une forme par une source extérieure. Jean-Paul Riopelle, par des retouches à des gravures imprimées à l'aide du bout d'une bille de bois, a fait surgir de ses lignes un personnage nordique inattendu, « Le Roi de Thulé », qui réfère à une scène de <i>Faust</i>. <i>Anamorphose</i>, le scénario d'Henry Miller et Tom Phelan, est fondé sur une intrigue dénouée grâce au reflet d'un indice sur un cylindre. Au théâtre, le mélodrame recourait à des jeux de miroirs pour faire apparaître de façon virtuelle un personnage dissimulé (démon, spectre...). L'utilisation de la lumière noire peut révéler une dimension insoupçonnée des costumes et accessoires d'un spectacle.</p>
Anaphore	<p>Répétition d'un mot ou d'une expression au début de phrases ou de vers successifs. On cite : « Ô Rome, unique objet de mon ressentiment, // Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant, // Rome qui t'a vu naître et que ton cœur adore, // Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore. » (Corneille, <i>Horace</i>, Acte IV, Sc. 5). À ne pas confondre avec <u>allitération</u>.</p>
Antagoniste	<p>Personnage en opposition ou en conflit. <u>Pavis</u> 1987, p. 39.</p>
Anticipation	<p>Brève scène permettant de prévoir un moment ultérieur, voire même le dénouement. Voir <u>Prolepse</u>. Contraire d'<u>Analepse</u> et <u>Flash-back</u>.</p>
Antihéros	<p>Personnage principal ne correspondant pas aux caractéristiques ou aux valeurs du héros traditionnel (ex. : Joseph, dans <i>Un simple soldat</i>, de Marcel Dubé). Robert 1991.</p>
Antonomase	<p>Figure de style qui remplace le nom d'un personnage par une périphrase ou par un nom commun qui le caractérise (ex. : l'homme aux rubans verts , pour Alceste, dans <i>Le Misanthrope</i> de Molière). <u>Pavis</u> 1987, p. 44.</p>
Aparté	<p>Mot ou parole que l'acteur dit à part soi (et que le spectateur seul est censé entendre). Robert 1991.</p>
Aphorisme	<p>Formule résumant un point de science, de morale. Robert 1991.</p>
Archétype	<p>Ensemble de dispositions acquises et universelles de l'imaginaire humain. Réseau de mythes ayant leur origine dans une vision collective. <u>Pavis</u> 1987, p. 46-47.</p>
Archiénonciateur	<p>Qui ordonne un réseau de paroles, sans nécessairement adopter le point de vue particulier de l'un des énonciateurs. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 82.</p>
Argument	<p>Résumé de l'histoire que la pièce met en scène. <u>Pavis</u> 1987, p. 47. On</p>

parle également d'un argument de ballet.

Arlequinade	Pièce, avec ou sans paroles, ayant Arlequin pour personnage central. Il peut s'agir de la réécriture d'une pièce connue, comme <i>Dom Juan</i> , dont une version, <i>Le Festin de pierre</i> , attribuée à Arlequin le rôle du valet. Cette version a été présentée à Québec en 1765. Robert 1991; <u>Corvin</u> 1991, p. 109.
Artaudien	Particulier aux pièces et théories d'Antonin Artaud. Se dit des textes dramatiques ou scéniques qui suivent ses préceptes, notamment l'appartenance du théâtre à la vie, le rejet du <i>chef d'œuvre</i> et le refus de toute complaisance envers le public (<i>cruauté</i>). Voir <u>Double du théâtre</u> .
Assistant à la dramaturgie	Voir <u>Dramaturgiste</u> .
Assonance	Répétition du même son, spécialement de la voyelle accentuée à la fin de chaque vers (ex. : belle et rêve). Robert 1991. Voir <u>Rime</u> .
Attente	Attitude d'expectative du public, reposant surtout, par anticipation, sur la conclusion et la résolution finale des conflits. L'horizon d'attente est l'ensemble des attentes. <u>Pavis</u> 1987, p. 51-52. Voir <u>Suspense</u> .
Autguste	Type de clown triste, reconnaissable à ses habits en lambeaux. Pavel Kohout en a fait le rôle titre dans <i>Auguste Auguste</i> , <i>auguste</i> .
Auteur dramatique	Voir <u>Dramaturge</u> .
Avant-scène	Partie de la scène comprise entre la rampe et le cadre de scène. <u>Bouchard</u> 1878, p. 30-31. <u>Corvin</u> 1991, p. 79.
Avertissement	Texte d'escorte où l'auteur dramatique s'adresse directement au lecteur, l'avertit de ses intentions, précise les circonstances de son travail, analyse son œuvre, prévient d'éventuelles objections. <u>Pavis</u> 1987, p. 53. Voir <u>Paratexte</u> .
Axe discursif	Grand courant qui semble traverser une œuvre et la rattacher à d'autres du même type ou du même temps, et qui peut être décelé et analysé selon diverses approches critiques (esthétique, psychologique, sociologique, etc.). <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 5. Voir <u>Discours</u> .

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

B

Baignoire	Loge aménagée légèrement au-dessus du parterre. Certaines architectures prévoient une forme convexe au muret qui donne du côté de la salle, d'où le surnom de « baignoire ». On y installe parfois les musiciens.
------------------	---

Voir loge.

Baladin	Amuseur public (cirque, foire, rue...); applicable surtout à celui qui venait baller (danser). C'est au sens de « jeune errant » que Synge lui a consacré un rôle-titre, <i>Le Baladin du monde occidental</i> .
Balcon	Galerie surplombant l'arrière du parterre et pouvant s'étendre sur les côtés, jusqu'à l'avant-scène. Certaines salles ont des balcons superposés, qui peuvent être désignés par des noms différents : <u>Corbeille</u> , <u>Paradis</u> .
Balle (enfant de la)	Artiste issu d'une famille d'artistes. Le terme, d'origine incertaine, peut se rattacher à deux sens du mot « balle ». Dans un cas il référerait aux familles de baladins. Dans l'autre, aux artistes itinérants qui ne transportaient pour tout bien que leur baluchon, ou balle.
Balustrade	Rangée de colonnettes arrondies, ou balustres, portant une longue tablette et servant à délimiter un espace surélevé (patio, chœur d'église) ; du latin <i>stratum</i> , pavé. Voir <u>Estrade</u> .
Banquiste	Amuseur public (cirque, foire, rue...), applicable surtout à celui qui annonçait les spectacles présentés sur le banc (tréteau). Voir <u>Saltimbanque</u> .
Baroque	Se dit d'un style caractérisé par la liberté des formes et la profusion des ornements. Robert 1991; <u>Bourassa</u> 1967, p. 81-85.
Bateleur	Amuseur public (cirque, foire, rue...); applicable surtout à celui qui fait des tours d'escamotage.
Berquinade	Terme péjoratif désignant une pièce écrite pour la jeunesse, généralement moralisatrice et fadement optimiste, à la manière d'Arnaud Berquin. Voir Robert II.
Bienséance	Conformité aux conventions littéraires, artistiques et morales d'une époque ou d'un public. Une des règles du classicisme : les mœurs du héros doivent être acceptables et les faits historiques vraisemblables; la réalité ne doit pas paraître sous des aspects vulgaires ou quotidiens; la sexualité, la violence et la mort sont refoulées hors scène. <u>Pavis</u> 1987, p. 56.
Bonimenteur	Personne ou personnage ayant pour fonction, à la manière d'un rhapsode, mais sur le mode théâtral, de rendre en paroles les scènes de films muets. Voir <u>Rhapsode</u> .
Boulevard	Type de pièces, souvent fondées sur le triangle amoureux ou sur des intrigues policières, telles qu'on les présentait à Paris, au XIXe siècle, dans les théâtres situés sur les grands boulevards, dont l'un était surnommé « Boulevard du crime » en raison des polars qu'on y jouait. Voir <u>Polar</u> , <u>Triangle amoureux</u> .
Brechtien	Particulier aux pièces et théories de Bertolt Brecht. Se dit des textes dramatiques ou scéniques qui suivent ses préceptes, notamment le recours au style épique, l'utilisation de procédés de distanciation et la vision de la mise en scène comme <i>lecture</i> . Voir <u>Gestus</u> , <u>Praxis</u> et <u>Reflét</u> .

Brigadier	Bâton utilisé pour frapper les coups annonciateurs du début d'une représentation. Voir <u>Coups</u> .
Brigadier des cintres	Voir <u>Cintrier</u> .
Bruitage	Reconstitution des bruits d'ambiance pour accompagner une dramatisation (cinéma, jeux vidéos, radio, télévision, théâtre).
Bruiteur	Technicien chargé du bruitage.
Bunraku	Théâtre millénaire des marionnettes d'Osaka, où un récitant, son livret posé devant lui, prend plusieurs voix, passant du parlé au chanté selon émotions et situations. Les manipulateurs recourent à une gestuelle <i>furi</i> , mimant le quotidien, ou à une gestuelle <i>kata</i> , stylisée et symbolique. Le spectacle <i>Les Sept Branches de la rivière Ota</i> , de Robert Lepage, comporte un épisode de Bunraku. <u>Corvin</u> 1991, p. 136-137; <u>Bourassa</u> , p. 64-68.
Burlesque	Forme de comique outré, employant des expressions triviales pour travestir des personnages et des situations héroïques; l'épopée burlesque apparaît en France au milieu du XVII ^e s, et René-Louis Chartier de Lotbinière en signe une au Québec en 1666. La comédie burlesque du XX ^e s s'en prend surtout, sur des canevas grotesques et parfois grivois, aux croyances et aux institutions, usant de techniques particulières, comme la ligne de fille et un personnage remplissant le rôle de faire-valoir (angl. : <i>straight-man</i>). <u>Pavis</u> 1987, p. 59-60; Robert 1991.
Buto	Forme japonaise contemporaine de danse-théâtre. Commencée en 1959, cette danse-théâtre prit le nom de Danse des ténèbres [ankoku buto] ; elle est issue d'une obscure résurgence des campagnes marquées par la bombe atomique. Ses origines sont marquées par l'évocation simultanée du sexe, et de la mort. On lui associe à l'origine les performances de Kunio Motofuji, dit Tatsumi HIJIKATA, et Kazuo OHNO.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

C

Cabotin	Acteur qui attire l'attention sur lui aux dépens des autres, compromettant les intentions du metteur en scène. Mauvais acteur.
Cabotinage	Jeu de cabotin. Peut se dire de l'ensemble d'une mise en scène qui paraîtrait détourner un texte des intentions de l'auteur.
Cage de scène	Voir <u>Cintre</u> .
Canevas	Résumé ou scénario d'une pièce pour les improvisations des acteurs, en particulier ceux de la commedia dell'arte. <u>Pavis</u> 1987, p. 63.
Canular	Blague, farce, fausse nouvelle. Robert 1991.
Captatio	Expression latine désignant le moment où, dans certaines pièces, un

<i>benevolentia</i>	interprète ou le directeur réclame l'indulgence du public. Voir <u>Plaudite</u> .
Caractère	Trait propre à une personne qui permet de la distinguer des autres. Ensemble des traits physiques, psychologiques et moraux d'un personnage. Personne ou personnage considéré dans son individualité, son originalité, ses qualités morales. Les caractères constituent, selon Aristote, un des six éléments de la tragédie, avec le chant, l'élocution, la fable, la pensée et le spectacle. <u>Pavis</u> 1987, p. 63-64; Robert 1991.
Carnavalisation	Transformation spectaculaire d'un événement par le renversement total des situations habituelles (ex. : costumes et masques de luxe pour une fête populaire, personnage comique pour un rôle sérieux; au théâtre : <i>Vie et mort du roi boiteux</i> , de Jean-Pierre Ronfard).
 Casting	Terme anglais pour désigner l'attribution des rôles - avec ou sans consultation d'agences spécialisées - d'après l'âge, la morphologie, la voix, la célébrité. Paradoxalement, le terme anglais désigne aussi un coup de dé et, originellement, une attribution de certains emplois par tirage au sort. Voir <u>Distribution</u> , <u>Dramatis personae</u> , <u>Emploi</u> et <u>Entre-Parleurs</u> .
Catalepse	Achoppement sur une syllabe, un mot, un argument, à la fin d'une réplique, suivi d'une interruption suppléante par un interlocuteur. Voir <u>Prolepse</u> .
Catastrophe	Dans la tragédie grecque, dernière des quatre parties de l'œuvre, où le héros reçoit sa punition, généralement funeste. Correspond au dénouement, dans la tragédie classique. <u>Pavis</u> 1987, p. 66.
Catharsis	Effet de purgation des passions produit sur les spectateurs d'une représentation dramatique non distanciée. Robert 1991.
Césure	Repos à l'intérieur d'un vers, après une syllabe accentuée. Robert 1991.
Champ de coexistence	Phénomène d'intertextualité selon lequel un énoncé en suppose d'autres, se situe dans une série d'effets et de successions, et participe à une distribution de fonctions et de rôles. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 6, n. 11.
Chant	Dans le théâtre grec, terme pour désigner le texte (poétique) de la choreia. (voir ce mot). Un des six éléments de la tragédie, selon Aristote, avec les caractères, l'élocution, la fable, la pensée et le spectacle. Dans le théâtre épique brechtien, on parle plutôt de <u>songs</u> (voir ce mot).
Chiasme	Figure formée d'un croisement de termes (ex. : « J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes », <i>Phèdre</i> , v. 690). <u>Molinié</u> 1992, p. 77.
Choreia	Dans le théâtre grec, intervention du chœur, faite de danse, de musique et de poésie. Cette dernière est la seule partie conservée de façon intégrale, mais les deux autres sont évoquées dans certaines indications scéniques ou partiellement connues grâce à des illustrations, pour l'une, et à des sonorités linguistiques, pour l'autre. <u>Bourassa</u> 1968, p. 48-52.
Chorégraphie	Terme, issu du théâtre grec où il désignait l'art de diriger les chœurs, utilisé depuis le début du XVIII ^e s pour désigner l'art de composer des

	danses et d'en régler les figures et les pas. Aujourd'hui employé pour désigner la mise en scène du théâtre gestuel.
Chœur	Groupe - ou groupes alternés - chargés d'intervenir collectivement, par le chant, la danse et le récitatif, dans le cadre d'un rituel ou d'un spectacle. Dans le théâtre grec, l'intervention des choreutes, dirigée par un coryphée, est dite <u>choreia</u> (voir ce mot). Du chœur grec, et plus tard du chœur médiéval, se sont détachés les interprètes des rôles individualisés qui caractérisent le théâtre occidental. <u>Bourassa</u> 1968, p. 57-61.
Cintre	Voûte, cage aménagée au-dessus de la scène pour y recevoir les décors à dégagement vertical; on dit aussi « cage de scène et « tour de scène » . Par métonymie: support servant à suspendre le décor.
Cintrier	Technicien responsable des cintres. Voir <u>Brigadier des cintres</u> .
Comédie	Action scénique qui provoque le rire par la situation des personnages ou par la description des mœurs et des caractères, et dont le dénouement est heureux. Du grec <i>comoidia</i> [κωμῳδία], fable urbaine, mot formé de <i>komê</i> [κωμη], ville, et <i>oïdê</i> [οἰδη], ode, chant, fable; apparentée à <i>komoi</i> [κωμοί], fêtes urbaines. La comédie grecque est une forme qui fut soutenue par le premier régime démocratique. Elle visait la « purification » des spectateurs en leur montrant l'issue risible de certaines faiblesses. Voir <u>Catharsis</u> .
Comédie-ballet	Ballet parlé, construit à la manière d'une comédie, ou comédie entrecoupée d'épisodes dansés selon une technique propre au ballet.
Comédie de caractère	Comédie où le rire est provoqué par les traits ou travers d'un personnage qu'on fait ressortir et dont souvent on se moque Molière en a exploité plusieurs, souvent mentionnés dans le titre : atrabilaire ou misanthrope, avare, bourgeois, Don Juan, étourdi, faux dévot ou imposteur, fâcheux, fourbe, hypocondriaque, jaloux, précieux... L'anglais désigne le personnage par le terme <i>character</i> .
Comédie de situation	Comédie où le rire est provoqué par la disposition des personnages ou des événements : personnages disparates, gestuelle inappropriée ou répétitive, costume ridicule, connivence supposément secrète avec le public aux dépens d'un faire-valoir.
Comédie musicale	Comédie où l'intrigue, peu resserrée, sert de prétexte à une suite de chansons et de danses. La plus célèbre dont la musique ait été composée par un Québécois, Galt MacDermot, est <i>Hair</i> , créée en 1967.
Comédien, comédienne	Celui ou celle qui joue la comédie. De façon plus générale : celui ou celle qui tient un rôle (il n'y a pas de terme spécifique pour celui ou celle qui joue le drame). Voir <u>Acteur, actrice</u> .
Commedia dell'artex	Comédie d'origine italienne dans laquelle des personnages typés improvisent à partir d'un canevas, voire même des seules caractéristiques traditionnelles des personnages. La Comédie italienne de Paris,

	<p>originellement fondée sur les mêmes stéréotypes, en vint à produire des pièces écrites pour ces personnages par des dramaturges comme Marivaux. Robert 1991. Voir <u>Arlequinade</u>, <u>Pantalonnade</u>.</p>
Compagnie de théâtre	<p>Société de production dont les statuts sont normalement soumis aux lois du commerce (avec conseil d'administration, exécutif, etc.). Le choix des pièces revient généralement à une direction artistique et l'embauche varie avec la distribution. Voir <u>Troupe de théâtre</u>.</p>
Connotation	<p>Ensemble des valeurs subjectives variables d'un mot. Larousse 1995. Voir <u>Dénotation</u>.</p>
Console	<p>Appareil programmé comportant les claviers, registres et moniteurs de la régie d'éclairage ou de son. Larousse 1995.</p>
Contexte	<p>Ensemble des circonstances qui entourent l'émission du texte linguistique et/ou de sa représentation, circonstances qui en facilitent ou permettent la compréhension. <u>Pavis</u> 1987, p. 95-96. Voir <u>Hors-texte</u>.</p>
Contrepoint	<p>Série de lignes thématiques ou d'intrigues parallèles qui se correspondent selon un principe de contraste. <u>Pavis</u> 1987, p. 96.</p>
Convention théâtrale	<p>Ensemble des présupposés idéologiques et esthétiques, explicites ou pas, qui permettent au public de recevoir correctement la pièce; entente selon laquelle cette dernière correspond à des normes connues et acceptées. <u>Pavis</u> 1987, p. 97-98.</p>
Corbeille	<p>Terme parfois utilisé pour désigner le premier balcon. Voir <u>Balcon</u>, <u>Galerie</u>.</p>
Corde !	<p>Pour combattre les incendies, on suspendait au-dessus de la scène des seaux d'eau qu'une corde permettait de faire renverser. Lancer le cri à un moment inapproprié entraînait une inondation désastreuse, d'où l'interdiction - encore maintenue par superstition - de prononcer le mot sur scène. Mais on ne pouvait l'éviter dans les coulisses, puisque des manipulations de décors se faisaient par un système de cordages emprunté aux marins.</p>
Cornélien	<p>Qualité d'un type d'héroïsme sacrifiant les sentiments au devoir, tel que rendu célèbre par le théâtre de Pierre Corneille. Par extension : personnages, pièces ou vers du même type. Voir <u>Drame cornélien</u>.</p>
Coryphée	<p>Chef de chœur, dans le théâtre grec ou les jeux choraux qui s'en inspirent . Robert 1991. Voir <u>Chœur</u>.</p>
Costume	<p>Apparence extérieure des comédiens en représentation (y compris la nudité), vêtement de scène choisi selon ce qu'on appelait la <i>coutume</i> (époque, rang, type...). La commedia dell'arte a des costumes fixés par la tradition pour certains personnages à caractère, comme Arlequin, Colombine, Pantalon, Pierrot ou Polichinelle.</p>

Costumier	Espace de rangement des costumes. Voir <u>Magasin</u> .
Coulisse	Glissière permettant le déplacement des panneaux décoratifs qui sont généralement distribués en paire de chaque côté de l'espace de jeu, et qui ont pour double fonction de dissimuler les dégagements latéraux et d'accentuer l'effet de perspective créé par le <u>cyclorama</u> . Par métonymie: dégagement dissimulé derrière les panneaux. Robert 1991. Voir <u>Hors-scène</u> .
Coups (trois)	Trois coups frappés pour attirer l'attention du public au début d'une pièce, particulièrement quand il y a lever de rideau. Certains font remonter la tradition au Moyen Âge, où les trois coups finals (pour la Trinité) auraient été précédés d'un martèlement souvent constitué d'onze coups (les douze apôtres moins Judas). Les coups sont frappés avec un bâton dit " <u>brigadier</u> " (voir ce mot).
Cour	Côté droit de la scène, vue prise de la salle. <u>Bouchar</u> 1878, p. 74. Voir <u>Jardin</u> .
Couturière	Répétition où se font les retouches aux costumes. Par métonymie: dernière répétition avant la générale. Robert 1991.
Critique	Épistémologie, ou étude raisonnée d'un objet à partir d'un ou plusieurs critères servant de base à un jugement de valeur. Robert 1991.
Cyclorama	Toile peinte disposée sur un rouleau, et qu'on tire à la verticale pour créer un fond de scène, ou qu'on déroule à l'horizontale, en un mouvement continu, pour simuler un déplacement latéral. Le théâtre classique oblige trois types de fonds de scène : une terrasse de chateau pour la tragédie, une place publique pour la comédie, et un paysage de campagne pour la pastorale. Fam. : cyclo

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

D

Danse-théâtre	Forme de danse où le caractère épuré des mouvements classiques fait place à une expression communicatrice proche du théâtre ; on y introduit parfois du texte.
Déclamateur	Personne qui abuse du ton oratoire. Acteur qui débite sa part de dialogue par pure mémoire, sans l'articuler sur la réplique de l'autre.
Déclamation	Art de dire un texte. Abus de l'emphase.
Déclamatoire	D'expression pompeuse, loin du naturel.
Déclamer	Dire un texte. Débiter une réplique sans tenir compte de la rétroaction.
Décor	Arrangement de la scène en vue de donner aux spectateurs un référent spatial. On a aujourd'hui tendance à restreindre ce mot pour désigner un aménagement constitué de panneaux peints et de quelques objets, et à recourir à scénographie pour désigner le décor construit. <u>Pavis</u> , p. 107-109;

	<p><u>Ubersfeld</u> 1996, p. 23. Voir <u>Cyclorama</u> et <u>Coulisse</u>.</p>
Décorum	<p>Ensemble des règles qu'il convient d'observer pour tenir son rang sans une bonne société. Robert 1991.</p>
Dégagement	<p>Espace disponible, en dehors de l'aire de jeu, pour les entrées et sorties de personnages et les changements de décor et d'accessoires. Certaines scènes, conçues pour le cinéma, offrent peu ou pas de dégagements pour le théâtre. Voir <u>Hors-scène</u>.</p>
Déguiser (se)	<p>Changer de guise, de manière. Prendre une apparence différente de la sienne, se rendre méconnaissable.</p>
Deixis	<p>Situation d'énonciation. Lieu et moment où locuteur et auditeur n'ont d'existence que par rapport au message transmis. <u>Pavis</u> 1987, p. 112-113.</p>
Dénégation	<p>Situation du spectateur qui subit l'illusion théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit n'existe pas vraiment. <u>Pavis</u> 1987, p. 113-114.</p>
Dénotation	<p>Ensemble des éléments fondamentaux et permanents du sens d'un mot. Larousse 1995. Voir <u>Connotation</u>.</p>
Dénouement	<p>Voir <u>Nœud</u>.</p>
Deus ex machina	<p>Personnage - ou événement - dont l'occurrence opportune ou l'intervention conclusive, aidée parfois de la machinerie scénique, permet à l'auteur de couper court au développement d'un scénario, de façon à éviter la catastrophe (ex. : apparition du Commandeur dans <i>Dom Juan</i>).</p>
Diachronie	<p>Évolution des faits artistiques ou linguistiques dans le temps. Voir <u>Synchronie</u>.</p>
Dialecte	<p>Variété régionale d'une langue. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 83; Robert 1991.</p>
Dialectique	<p>Utilisation discursive et actantielle de la contradiction dans la progression d'un discours. <u>Pavis</u> 1987, p. 117-118.</p>
Dialogue	<p>Entretien entre deux personnes. Ensemble des paroles qu'échangent les personnages d'une pièce de théâtre. Robert 1991.</p>
Dialogisme	<p>Caractère dialogué d'un texte non théâtral (ex. : procès-verbal d'un interrogatoire, échange de paroles dans un récit, etc.). En un sens élargi, le terme désigne la structure de toute fiction fondée sur un conflit entre deux polarités (ex : <i>Horace</i>, de Pierre Corneille).</p>
Didascale	<p>Nom donné en Grèce à celui qui enseignait un art, notamment l'art dramatique.</p>
Didascalie	<p>Instruction du didascale à ses interprètes. Ne se dit plus que des indications scéniques données hors texte, séparément des répliques. Voir <u>Indication scénique</u>.</p>
Diégèse	<p>Imitation d'un événement en paroles, en racontant l'histoire sans représenter ses personnages. <u>Pavis</u> 1987, p. 122.</p>

Discipline	Ensemble spécifique de connaissances qui a ses caractéristiques propres sur le plan de l'enseignement, de la formation, des mécanismes, des méthodes et des manières.
Discours	Mode d'appréhension du langage, considéré non comme structure arbitraire (langue), mais comme activité de sujets inscrits dans un système déterminé. Se dit d'une unité linguistique constituée d'une succession de phrases (linguistique textuelle), d'une unité de communication relevant d'un genre déterminé (théâtre), d'un système partagé dans un champ d'application (discours socialiste) ou de l'association d'un texte et de son contexte. <u>Maingueneau</u> , p. 28-29. Voir <u>axe discursif</u> .
Distanciation	Effet d'étrangeté par lequel l'acteur ou le metteur en scène tente d'éviter l'identification à un personnage ou à une situation en particulier. Effet obtenu par divers procédés de recul, comme l'adresse au spectateur, la fable épique, la mise à jour du gestus social, les songs, la technique à vue. <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 31-32. Voir <u>Épique</u> , <u>Gestus</u> et <u>Song</u> .
Dispositif scénique	Appareil ou appareillage utilisé dans l'organisation de l'espace de jeu, notamment pour faciliter les déplacements, comme le pont roulant ou la scène tournante. Le théâtre Madison Square de Steele Mackaye avait une scène à trois étages dont on opérait le changement par un mécanisme d'ascenseur.
Distribution	Répartition des rôles. Se dit du tableau où sont présentés les personnages et leurs interprètes. Voir <u>Casting</u> et <u>Dramatis personae</u> , <u>Emploi</u> et <u>Entre-Parleurs</u> .
Dithyrambe	Cantique lyrique à la gloire de Dionysos dont serait née la tragédie. <u>Pavis</u> 1987, p. 129.
Divertissement	Intermède dansé et chanté. <u>Pavis</u> 1987, p. 129.
Docudrame	Pièce qui n'utilise pour texte que des documents et des sources authentiques et généralement liés à une question sociopolitique (ex. <i>Le Vrai procès de Jeanne d'Arc</i> , de René Arnaud et Georges Pitoëff). <u>Pavis</u> 1987, p. 408 (théâtre documentaire).
Double adresse	Voir <u>Double énonciation</u> .
Double dialogie	Voir <u>Double énonciation</u> .
Double discours	Énonciations parallèles et parfois contradictoires soutenues par un personnage, voire même par certains éléments de la production. Voir <u>Double énonciation</u> .
Double du théâtre	Paradoxe par lequel Antonin Artaud présente la vie comme double du théâtre plutôt que l'inverse, s'opposant ainsi à la théorie du reflet. Voir <u>Artaudien</u> et <u>Reflet</u> .
Double énonciation	Relation spéculaire entre le discours d'un personnage et celui de l'auteur. On dit aussi double adresse ou double dialogue. Voir <u>double discours</u> .

Dramaticité	Caractère de ce qui est dramatique; qualité d'une écriture, d'un espace ou d'un événement qui sont susceptibles d'être mis en scène. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 4.
Dramatique	Adj. : qui se rapporte au drame. Subst. Fém. : courte pièce de théâtre pour la radio ou la télévision. Subst. masc. : genre propre au théâtre.
Dramatis personae	Personnages ou protagonistes dont les noms figurent au générique d'une pièce. Certains noms sont passés au vocabulaire courant, tels <i>œdipien</i> (relatif au complexe d'Œdipe), et <i>laïus</i> (remontrance, brève allocution), d'après deux personnages de la tragédie grecque ; <i>harpagon</i> (avare), et <i>donjuanisme</i> (comportement de séducteur compulsif), d'après <i>L'Avare</i> et <i>Don Juan</i> de Molière ; <i>figaro</i> (barbier, coiffeur), d'après <i>Le Barbier de Séville</i> et <i>Le Mariage de Figaro</i> de Beaumarchais. Voir <u>Casting</u> et <u>Distribution</u> .
Dramatisation	Action de composer une dramatique, un scénario. Transformation d'un concept ou d'une idée en image dans le processus du rêve ou du mythe.
Dramaturge	Auteur d'un texte dramatique (allemand <i>dramatiker</i>). Se dit aussi du dramaturgiste.
Dramaturgie	Art de la composition des pièces de théâtre. Technique ou poétique de l'art dramatique qui cherche à établir les principes de construction de l'œuvre. <u>Pavis</u> 1987, p. 133-136.
Dramaturgiste	Spécialiste de la dramaturgie (allemand et anglais <i>dramaturg</i>). Intervenant auprès d'une compagnie théâtrale ou d'un metteur en scène, chargé de diverses questions relatives au texte (répertoire, adaptation, rédaction, traduction, documentation...). On dit généralement dramaturge ou conseiller dramaturgique.
Drame	Action scénique représentée par des personnages. <u>Bourassa</u> 1968, p. 35.
Drame cornélien	Conflit apparemment insoluble parce qu'opposant des protagonistes qui devraient défendre les mêmes sentiments et les mêmes devoirs. Ex. : lutte entre frères ennemis. Voir <u>Cornélien</u> .

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

E

Écran paranoïaque	Texte, scène ou tableau qui, pour le lecteur ou le spectateur, fait l'objet de projections mentales plus que de réception critique. Voir <u>Distanciation</u> .
Écriteau	Pancarte ou écran sur lesquels, dans un esprit de distanciation, certaines indications scéniques sont rendues manifestes pour les spectateurs. Brecht a écrit certaines « pièces à écriteaux ».
Écriture dramatique	Structure littéraire reposant sur quelques principes dramaturgiques : séparation des rôles, dialogues, tension dramatique, action des

	<p>personnages. <u>Pavis</u> 1987, p. 140. Voir <u>Texte dramatique</u>.</p>
Écriture scénique	<p>Façon d'utiliser l'appareil théâtral pour mettre en scène les personnages, le lieu et l'action qui s'y déroule. <u>Pavis</u> 1987, p. 140. Voir <u>Chorégraphie</u>, <u>Mise en scène</u> et <u>Texte scénique</u>.</p>
Édition critique	<p>Établissement d'un texte définitif, établi d'après examen des manuscrits et des éditions autorisées du vivant de l'auteur, avec variantes et commentaires à l'appui. Voir <u>Philologie</u>.</p>
Effet de mise en évidence	<p>Actualisation, mise au premier plan d'un phénomène faisant ressortir la structure artistique du message, libérant les automatismes de perception d'un objet soudain rendu insolite. <u>Pavis</u> 1987, p. 141. Voir <u>Focalisation</u>.</p>
Effet de réel	<p>Effet qui intervient lorsque le spectateur a le sentiment d'assister à l'événement représenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confronté à un événement aussi vrai que nature. En opposition à l'effet d'étrangeté. <u>Pavis</u> 1987, p. 141-142.</p>
Effet d'étrangeté	<p>Effet qui survient quand l'objet montré est critiqué, déconstruit, mis à distance. Cet effet, en opposition à l'effet de réel, a pour conséquence de souligner la théâtralité. <u>Pavis</u> 1987, p. 142.</p>
Élocution	<p>Choix et ordre des mots du discours, façon de s'exprimer par figures. Un des six éléments de la tragédie, selon Aristote, avec les caractères, le chant, la fable, la pensée et le spectacle. On traduit parfois par " expression " le terme grec ici traduit par " élocution ". <u>Pavis</u> 1987, p. 142.</p>
Embrayeur	<p>Unité, voire personne linguistique (je , il), dont la valeur référentielle dépend de l'environnement spatio-temporel de son occurrence. Il permet d'opposer les énoncés par rapport à la situation d'énonciation. Un auteur dramatique et un metteur en scène, dans la mesure où ils contrôlent tous les embrayeurs, peuvent être dits embrayeurs de voix plurielles. <u>Maingueneau</u>, p. 33-34; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 5.</p>
Emploi	<p>Classification des différents rôles en usage et qui revenaient de droit à un acteur, par contrat ou promotion, et dont il se faisait parfois un fief (jeune premier, jeune première, père noble, duègne, soubrette, etc.). On doit aux théâtres d'art la suppression de cette approche, remplacée par le casting. <u>Bouchard</u> 1878, p. 104-105. Voir <u>Distribution</u>, <u>Dramatis personae</u> et <u>Entre-Parleurs</u>.</p>
Énonciation	<p>Mise en fonctionnement de la langue dans un acte individuel d'utilisation, dont le produit est l'énoncé. Ce n'est pas le seul utilisateur, mais l'interaction qui est première (le monologue apparaît ainsi comme une variété du dialogue). <u>Maingueneau</u>, p. 36-37. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 82.</p>
Enthousiasme	<p>Transport divin, ionisation. Délire sacré par lequel, selon Platon, le poète est placé en état de démence pour faire place à la pensée divine. Robert 1991.</p>

Voir Inspiration et Pensée.

Entre-parleurs	Terme ancien pour désigner les membres d'une distribution. Voir <u>Casting</u> , <u>Distribution</u> , <u>Dramatis personae</u> et <u>Emploi</u> .
Épilogue	Discours récapitulatif à la fin d'une pièce. <u>Pavis</u> 1987, p. 144.
Épique	Se dit d'une fable dont le topos, tiré de la vie des hommes, est agrandi et traité de façon telle, notamment par des ajustements idéologiques, qu'il soit presque impossible pour le spectateur de s'identifier au héros ou à la situation. Opposé de tranche de vie. <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 41-42.
Épisode	Chez les Grecs, partie composée de tirades ou de stichomythies et située - outre le prologue et l'exode - entre les interventions chantées et dansées du chœur. <u>Pavis</u> 1987, p. 145-146.
Éponyme	Se dit d'un personnage qui donne son nom à la pièce (<i>Antigone</i> de Sophocle, <i>Hamlet</i> de Shakespeare, <i>Phèdre</i> de Racine).
Espace dramatique	Construction imaginaire, par le lecteur et même le spectateur, de la structure spatiale du drame.
Espace scénique	Espace proposé sur scène par le scénographe et ses collaborateurs.
Esthétique	Philosophie du beau, distincte par son objet de celles du bon (éthique, ou morale), et du vrai (épistémologie, ou critique). Étude s'attachant à définir des critères de jugement en matière de poésie et d'art. Il existe une esthétique normative (jugement d'après des règles stylistiques particulières), et une esthétique descriptive (description des formes théâtrales situées par rapport à une sémiologie générale et à une théorie du discours. <u>Pavis</u> 1987, p. 152-153. Voir <u>Stylistique</u> .
Estrade	Petit plancher surélevé, pouvant servir de tribune ou de tréteau ; du latin <i>stratum</i> , pavé. Voir <u>Tréteau</u> .
Euphémisme	Expression atténuée d'une notion dont l'expression directe, pour des raisons de bienséance, aurait quelque chose de déplacé (ex. : feu , pour désir sexuel, vers 680 de <i>Phèdre</i>). Robert 1991. Voir <u>Bienséance</u> .
Exode	Chant choral de sortie.
Exposition	Informations fournies dès les premières scènes pour permettre que la situation soit évaluée et l'action comprise.
Expression	Voir <u>Élocution</u> .

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Fable	Suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre, agencement en système des faits racontés, logique des actions et syntaxe des personnages. Un des six éléments de la tragédie, selon Aristote, avec les caractères, le chant, l'élocution, la pensée et le spectacle. On traduit parfois par " histoire " le terme grec ici traduit par " fable ". Robert 1991; <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 41-42. Voir <u>Narration</u> .
Fait social	Se dit des actes relatifs à un groupe d'hommes, conçu comme une réalité distincte, notamment les actes de langage. Robert 1991; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 4-5.
Faire-valoir	Personnage tenant un rôle de soutien dans un type particulier de comédie à deux, notamment le burlesque américain, ou <i>slapstick</i> . Sa fonction consistant surtout à rire des blagues ou subir les brimades du meneur de jeu ; il est parfois conduit à se tenir en retrait, à simuler la naïveté, la timidité.
Farce	Comédie triviale souvent caractérisée par une tromperie, et se terminant tout aussi souvent par une bastonnade. <u>Bourassa</u> 1968, p. 37.
Fatalité	Force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout ce qui est désagréable), est perçu comme déterminé d'avance d'une manière inévitable. La fatalité est un moteur de la tragédie grecque. Robert 1991.
Féerie	Spectacle où apparaissent des personnages surnaturels (dieux et démons, fées et enchanteurs...), exigeant d'ordinaire des effets scéniques considérables. On offrit des extraits de l'opéra <i>Vénus et Adonis</i> (livret de Jean-François Deshayes, musique de Robert Desbrosses) à Québec en 1765. <u>Pavis</u> 1987, p. 167-168; Robert 1991.
Feux de la rampe	Appareils (bougeoirs, lampes, projecteurs...) éclairant la scène de bas en haut, à partir de la <u>rampe</u> .
Fiction	Forme de discours qui fait référence à un univers connu, mais à travers des personnes et à des événements imaginaires. <u>Pavis</u> 1987, p. 169-170; <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 42.
Figurant	Personnage à caractère « décoratif », sans réplique particulière : gardes, membres d'un jury, d'un sénat, etc.
Figure de rhétorique	Mode d'expression stylistique, variable dans l'utilisation des images sonores, verbales et visuelles, les plus connues étant la métaphore et la métonymie . Voir <u>Métaphore</u> , <u>Métonymie</u> et <u>Rhétorique</u> .
Figure	Représentation par le langage (vocabulaire ou style). Robert 1991.
Focalisation	Action de mettre au foyer, de faire converger vers un point. Larousse 1995. Voir <u>Effet de mise en évidence</u> .
Fonction	Ensemble des actions d'un personnage - voire d'un objet - considéré du point de vue de son rôle dans le déroulement de l'intrigue. <u>Pavis</u> 1987, p. 172. Voir <u>Modèle actantiel</u> .
Fosse d'orchestre	Dans certains théâtres : espace réservé aux musiciens, entre la scène et le parterre, légèrement surbaissé de façon à ne pas obstruer la vue.
Four	Mauvaise pièce.

Fresnelle Projecteur dont le pouvoir éclairant est augmenté par une lentille à échelons gradués. Robert II 1981, Fresnel.
Voir Projecteur.

Frontispice Page titre. Image d'accueil, originellement gravée, face au titre; elle constitue souvent une référence sur les décors et costumes d'époque
Voir Xylographie.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

G

Galerie 1. Emplacement construit au-dessus du parterre et dont l'ouverture sur la scène, protégée par une simple balustrade, permet aux spectateurs une vue en contrebas.
2. Spectateurs qui s'y trouvent.
2. Spectateurs qui s'y trouvent.
Voir Balcon.

Génétique Étude des différents états d'un texte (plans, brouillons, versions, notes, sources et journal de bord). David et Lavoie 1995, vol. II, p. 3.

Gestuelle Ensemble et mode des mouvements d'un acteur ou d'un spectacle. Ubersfeld 1996, p. 43.

Gestus Concept d'origine brechtienne désignant, au-delà du simple geste, l'attitude des personnages les uns envers les autres; se situe entre l'action et le caractère. Pavis 1987, p. 183-184.

Goût Assentiment culturel sur les valeurs symboliques, particulièrement esthétiques, d'une société. L'assentiment de la majorité, considéré par elle comme le « bon goût », constitue un paradigme que des avant-garde finissent par supplanter. L'appréciation d'un art comme le théâtre (écriture, espace, événement) est généralement transposée vers d'autres, et réciproquement.

Grime Moue (de la langue franque *grima, masque). A donné grimace (froncement), et grimage (maquillage vieillissant, puis maquillage de scène).

Grotesque Comique caricatural, de type bizarre, burlesque ou fantastique, parfois absurde ou irréel. Terme ayant d'abord servi à caractériser les décorations de caveaux - ou grottes - étrusques découverts durant la Renaissance. Robert 1991; Pavis 1987, p. 185-186.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

H

Happening Spectacle qui exige la participation ou prévoit une réaction du public, et qui cherche à provoquer une création artistique spontanée, éventuellement collective. Larousse 1995.

- Hémistiche** Moitié d'un vers, marquée par un repos ou césure. Robert 1991.
- Héros** Type de personnage doué de pouvoirs hors du commun et pouvant se dresser pour ou contre la Cité; Ubersfeld 1996, p. 46. Personnage principal d'une œuvre; Robert 1991.
Voir Antihéros.
- Herse** Galerie lumineuse, généralement mobile, suspendue au-dessus de la scène, et permettant d'éclairer de haut en bas. Bouchard 1878, p. 132-133.
Voir Rampe.
- Histoire** À certains égards, équivalent de fable, narration (comme dans « conter une histoire ». Paradoxalement, se dit aussi d'une l'étude diachronique, aussi objective que possible, du passé, en opposition à l'approche subjective de la fable ou narration. Paquin.
Voir Fable et Narration.
- Hors-scène** Espace où se déroulent ou sont censés se dérouler des événements qui sont en dehors du champ de perception du public. Il peut s'agir des coulisses d'où proviennent des effets spéciaux, d'une autre aire de jeu d'où l'action est retransmise de façon médiatique, ou d'un espace purement imaginaire. Pavis 1987, p. 193.
- Hors-texte** Terme pour désigner le contexte et l'intertexte. Pavis 1987, p. 194.
- Hypertexte** Texte numérisé, disponible sur disque compact ou sur *internet*, où des mots ont été programmés de façon à renvoyer à d'autres mots et textes, ou à des annotations et des illustrations. Larousse 1995.
- Hypocrite** Rappel humoristique du terme qu'on employait pour désigner l'acteur dans l'Antiquité. Du latin *hypocrita*, celui qui agit en-dessous (du masque), mime, et ultimement du grec *hypocritès* [ὑποκριτής], celui qui dialogue en-dessous (Idum asque). De *hypo-* [ὑπο-], « sous », et *krinomai* [κρινομαι], « critiquer », « répliquer ». Liddle and Scott, p. 740.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

I

- Icône** Signe visuel qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède. Pavis 1987, p. 195-196.
- Identification** Travail de l'acteur et du spectateur pour adopter les attitudes et les sentiments d'un personnage dans un contexte théâtral donné. Ubersfeld 1996, p. 46-47.
- Idéologème** Maxime qui est sous-jacente à un énoncé et dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier. Angenot 1979, p. 99-100.
- Idiolecte** Utilisation personnelle d'une langue par une seule personne. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 83 et Robert 1991.
- Illocutoire** Voir Acte de langage.

Illusion	Phénomène qui fait qu'on semble prendre pour réel et vrai, selon la convention d'un spectacle, ce qui n'est que fiction. <u>Pavis</u> 1987, p. 198-199; <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 47.
Image acoustique	Sonorité évocatrice par le truchement d'une syllabe, d'une lettre, qui n'ont pas nécessairement de lien direct avec le mot mais créent, chez le lecteur ou le spectateur, des associations mentales parfois inconscientes. La sonorité de certains noms de scène, dont la forme écrite est cryptée, révèle certaines dimensions du personnage, comme Cygne de Coufontaine, dans <i>L'Otage</i> de Paul Claudel, ou Didrame, Lontil-Déparey et Mixeudeim, dans <i>La Charge de l'original épormyable</i> de Claude Gauvreau. L'allitération a parfois pour but, au-delà de l'effet sonore, de créer une image acoustique. Voir <u>Allitération</u> .
Imprécation	Vœu de mauvais sort, malédiction. Ex. : appels à la vengeance des dieux par Thésée, dans <i>Hyppolite</i> d'Euripide et dans <i>Phèdre</i> de Racine, et par Camille dans <i>Horace</i> de Corneille.
Indication scénique	Instruction d'interprétation ou de production fournie par une didascalie ou un indice.
Indice	Indication scénique implicite, dans le corps du texte.
Inspiration	Théorie platonicienne selon laquelle, au moment de la création, la pensée d'un poète, placé pour lors en état de démence (de-mens), lui vient d'un dieu. Robert 1991. Voir <u>Enthousiasme</u> et <u>Pensée</u> .
Interactivité	Influence réciproque des composantes d'une production, notamment dans un cadre interdisciplinaire ou multimédia.
Interdisciplinaire	Interaction existant entre deux ou plusieurs disciplines; cette interaction peut aller de la simple communication des idées jusqu'à l'intégration mutuelle des concepts directeurs, de l'épistémologie, de la terminologie, de la méthodologie, des procédures, des données et de l'organisation de la recherche et de l'enseignement s'y rapportant. Un groupe interdisciplinaire se compose de personnes qui ont reçu une formation dans différents domaines des connaissances (disciplines), ayant chacune des concepts, méthodes, données et termes propres.
Interprétation	Action de donner ou faire donner vie et sens à une œuvre destinée à la scène. L'incarnation d'un personnage est une interprétation. L'interprétation peut varier d'un interprète à l'autre. Voir <u>Performance</u> .
Interprète	Personne dont le jeu donne vie et sens à une œuvre destinée à la scène (danse, musique ou théâtre).
Intertexte	Ensemble des fragments cités dans un corpus donné; relation d'ordre textuel résultant de la mise en présence de deux ou plusieurs discours de l'art ou de l'écriture. <u>Maingueneau</u> 1996, p. 51-52. Voir <u>Hors-texte</u> .
Intertextualité	Phénomène selon lequel un texte - voire même une œuvre d'art - semble

se situer à la jonction de plusieurs discours dont il serait la relecture ou la reprise. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 6, n. 11.

Intransitivité	Statut par lequel le discours dramatique se distingue de la parole commune en ce qu'il est une communication médiante et non réductible à un échange d'information. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 5, n. 8.
Intrigue	Ensemble des événements qui constituent le déroulement de la pièce. Suite de rebondissements, entrelacement de conflits ou d'obstacles, et moyens mis en œuvre pour les surmonter. <u>Pavis</u> 1987, p. 208-209.
Ionisation	Voir <u>Enthousiasme</u> .
Ironie	Énoncé ou situation qui, au-delà de son sens manifeste, en cache un autre, différent et parfois opposé. <u>Pavis</u> 1987, p. 209-211.
Isotopie	Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit. Fil directeur guidant le lecteur ou le spectateur dans sa recherche du sens et l'aidant à regrouper divers systèmes signifiants selon une perspective donnée. <u>Pavis</u> 1987, p. 211.
Italienne	Répétition sans costume, mouvement ni technique, les acteurs étant parfois distribués en position frontale. Ne pas confondre avec <u>scène à l'italienne</u> (voir ce mot).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

J

Jardin	Côté gauche de la scène, vue prise de la salle. <u>Bouchard</u> 1876, p. 143. Voir <u>Cour</u> .
Jeu	Action libre, sentie comme fictive, située hors de la vie courante, accomplie selon des règles données, dans un temps et un espace expressément circonscrits. Au théâtre, le terme désigne aussi bien une forme médiévale de représentation et une démarche particulière dans l'enseignement des arts de la scène (jeu dramatique), que les modalités d'interprétation d'un acteur (jeu réaliste, jeu distancié, etc.). <u>Pavis</u> 1987, p. 213-217. Adj : ludique.
Jeu choral	Type de spectacle entièrement interprété par un ou des chœurs, à la manière des premières pièces grecques.
Jeu de rôle	Joute théâtrale où les comédiens simulent des batailles ou des combats sportifs. (ex. : Wagrammes et Ligue Nationale d'improvisation). Chacun évolue à l'intérieur des règles de la joute et des coordonnées de son personnage. Cette pratique, conçue à des fins de divertissement, se retrouvait déjà, à des fins thérapeutiques, dans le psychodrame et le sociodrame. <u>Paquin</u> . Voir <u>Psychodrame</u> et <u>Sociodrame</u> .
Jubé	Galerie, tribune, dans le vocabulaire des églises chrétiennes. Voir <u>Galerie</u> .

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

K

Kabuki Forme traditionnelle du théâtre japonais, exclusivement masculine, caractérisée par la violence des intrigues et la somptuosité des costumes et des maquillages. La gestuelle, qui exprime le plus souvent les sentiments humains par la danse, l'emporte généralement sur le texte inaudible d'histoires déjà bien connues. Corvin 1991, p. 465-466.

Kyôgen Intermède comique entre deux pièces de nô. À l'opposé de ce dernier, le kyôgen est centré sur le dialogue et le geste du quotidien. Le style est appelé le kyôgenkata. Corvin 1991, p. 483-484.
Voir Nô.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

L

Laïus Adresse, bref discours d'un personnage, à la manière de Laïos, père d'Œdipe.

Langue de bois Discours obligé, paroles dictées par une fonction. Ex. : discours d'Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

Lazzi Élément mimique ou improvisé par l'acteur servant à caractériser comiquement le personnage. Pavis 1987, p. 220. Plaisanterie, moquerie bouffonne. Robert 1991.

Lecture Au théâtre : Déchiffrement et interprétation des différents systèmes scéniques qui s'offrent à la perception du lecteur (texte dramatique) et du spectateur (texte scénique). La lecture peut être horizontale (syntagmatique) ou verticale (paradigmatique). Lire un texte, c'est établir des liens entre les variables productrices de sens et y importer des éléments interprétatifs susceptibles de tisser un texte dans le texte. Pavis 1987, p. 220-222.

Lecture publique Présentation orale d'une pièce, texte en mains, dans le cadre d'une mise en lecture. L'objectif consiste souvent à faire découvrir une œuvre et des interprètes en vue d'une éventuelle mise en scène.
Voir Mise en lecture.

Leitmotiv Thème musical associé à un personnage ou à une situation. Lomer Guoin a écrit des leitmotive pour sa pièce *Polichinelle*.

Lever de rideau Courte pièce offerte en ouverture. Elle peut avoir différentes fonctions : servir de prologue, « réchauffer » la salle, compléter un programme ou permettre à une vedette en tournée de se manifester au public quand elle est particulièrement attendue ou ne figure pas au programme principal.

Lisse Rail permettant le glissement des cintres.

Littérarité Caractère d'un texte considéré comme œuvre littéraire; ce en quoi un texte se définit comme configuration d'éléments stylistiques et de valeurs différentielles

(phonèmes, mots, rythmes, personnages, objets, lieux, etc.), réglés, implicitement ou explicitement, par les lois du système littéraire. Robert 1991; David et Lavoie 1995, vol. II, p. 4, n. 4.
Voir Sous-littérature.

Locutoire Voir Acte de langage.

Loge 1. Pièce commune ou particulière réservée aux artistes en vue du maquillage et des changements de costumes.
2. Balcon privé réservé spectateurs de marque.

Ludique Voir Jeu.

Lumière noire Rayonnement ultraviolet invisible, employé comme effet spécial pour provoquer dans l'obscurité la fluorescence de certains corps, notamment les étoffes blanches. Robert 1991.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

M

Machinerie Appareillage utilisé pour différents effets (apparition de personnage, changement de décor, lever de rideau, pont roulant...). Certaines scènes ont conservé les cordages et glissières des anciennes machines aujourd'hui remplacées par des mécanismes électriques ou des systèmes électroniques. D'Alembert et Diderot ont inclus des planches de machinerie dans leur encyclopédie.
Voir Deus ex machina, Pont roulant.

Magasin Espace d'entreposage des décors et accessoires. Vieux : anthologie de rôles. Les costumes sont souvent rangés dans un espace particulier, le costumier.
Voir Costumier.

Manteau d'Arlequin Partie de la scène qui commence au rideau et se termine au premier plan des coulisses; autrefois décorée en forme de draperie de couleur rouge. Arlequin, à la Comédie-Italienne, faisait son entrée par cette fausse coulisse, où se trouvaient les loges de la direction et des acteurs. Drapé décorant le cadre de scène. Bouchard 1876, p. 161.

Marivaudage Jeu galant avec les mots qui est à la fois le symptôme du désir et de l'hésitation à se compromettre du personnage marivaldien. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 94.

Mansion Praticable installé en unités juxtaposées ou successives, pour un parcours théâtral médiéval (Passion du Christ, vie de saint...). Les praticables pouvaient être distribués comme stations entre les arcades d'une cathédrale (chemin de croix), sur une scène, ou le long d'une route. La Renaissance a supprimé les mansions, les jugeant trop typées et disposées d'une manière non conforme aux théories de la perspective. Elles ont influencé la peinture narrative (*La Passion de Jésus* de Hans Memling, XVI^e s).

	<p>Voir <u>Praticable</u>, <u>Unité de lieu</u>.</p>
Masque	<p>Faux-visage utilisé dans la comédie à des fins d'identification à des types, alors que dans la tragédie ils servaient à garder une distance respectueuse. On recourt parfois au masque neutre, polyvalent. Du bas-latin <i>masca</i>, sorcière, masque, et du grec <i>maskhalê</i> [μασχαλη] : gaine ensorcelée contenant des membres humains desséchés, que les voleurs s'attachent sous le bras à des fins d'épouvante ; forme passive de <i>maskhalizô</i> [μασχαλιζω], mutiler un cadavre, y prélever des restes comme amulettes. Même racine que l'ancien français <i>mascurer</i>, « mâchurer » (barbouiller). Sens proche du terme latin <i>persona</i>, « revenant », « spectre », et de la pratique de la « main de gloire ». Le terme grec classique pour « masque » est <i>prosôpon</i> [προσωπον], ce qu'on porte sur le visage ; de <i>pros-</i> [προσ-], devant, et <i>ôps</i> [ωψ], « vision », visage ». D'après Liddle and Scoott, p. 426 et 609. Voir <u>Personnage</u> et <u>Type</u>.</p>
Maquillage	<p>Se dit des produits servant à recouvrir la peau, et surtout rehausser ou modifier les traits du visage. Le geste lui-même. Du moyen néerlandais <i>maken</i>, faire, comme dans « se faire une beauté ».</p>
Mélodrame	<p>Drame populaire, souvent accompagné d'une mélodie, caractérisé par l'invraisemblance de l'intrigue et des situations, la multiplicité des épisodes violents, l'outrance des caractères et du ton. Robert 1991.</p>
Merde !	<p>Les comédiens, se considérant peu choyés par la chance, comme les soldats de Cambronne, croient la contourner en se souhaitant la malchance.</p>
Métalanguage	<p>1. Langage portant sur une langue ou un langage. 2. Au théâtre, emploi isolé d'un effet visuel, d'un mot ou d'un son qui ont formellement des caractéristiques autoréflexives. Exemple : un déguisement, un travestissement, une mascarade dans une pièce ou une scène qu'on ne pourrait qualifier en soi de métathéâtre. Voir <u>Métathéâtre</u> et <u>Mise en abîme</u>.</p>
Métalepse	<p>Type de métonymie où le transfert va de la cause à l'effet, de l'avant à l'après, ou inversement, voire même du dramaturge au personnage. Le remplacement peut répondre à un code (pruderie religieuse ou méfiance politique, comme dans les titres <i>Les Feluettes</i> de Michel Marc Bouchard et <i>Les Mouches</i> de Jean-Paul Sartre). Voir <u>Métonymie</u> et <u>Autoréflexivité</u>.</p>
Métaphore	<p>Trope par lequel on utilise un effet visuel, un mot ou un son pour un autre. Procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens par substitution analogique. Robert 1991; <u>Molinié</u>, p. 213-216. Voir <u>Figure de rhétorique</u>, <u>Métonymie</u> et <u>Rhétorique</u>.</p>
Métathéâtre	<p>Théâtre autoréflexif, théâtre dans le théâtre, pièce ou scène centrée sur l'écriture, l'espace ou l'événement théâtral. On peut citer <i>Elvire Juvet 40</i> de Brigitte Jacques ou <i>Six personnages en quête d'auteur</i> de Luigi Pirandello. Plusieurs pièces de William Shakespeare comportent des passages autoréflexifs. Pavis 1987, p. 237-238.</p>

Voir Métalanguage et Mise en abîme.

Métonymie	Trope par lequel on désigne le tout pour la partie ou la partie pour le tout. Procédé de langage par lequel on s'exprime au moyen d'un effet visuel, d'un mot ou d'un son qui en désignent d'autres leur étant unis par une relation nécessaire. <u>Molinié</u> 1992, p. 217-218. Robert 1991. Voir <u>Figure de rhétorique</u> , <u>Métaphore</u> , <u>Rhétorique</u> et <u>Trope</u> .
Mime	Au sens premier, imitation directe d'une action, racontant une histoire par gestes. Le mime d'aujourd'hui se distingue de la pantomime en ce qu'il tend davantage, comme la danse, à se libérer d'une trop grande figuration, d'une trop grande référentialité, pour mettre l'accent sur la création de formes nouvelles, parfois abstraites. <u>Pavis</u> 1987, p. 240-241. Voir <u>Pantomime</u> .
Mimésis	Imitation ou représentation d'une chose. <u>Pavis</u> 1987, p. 241-242.
Mimodrame	Action dramatique représentée en pantomime ou langage corporel. <u>Bourassa</u> 1968, p. 34.
Mise en abyme ou abîme	Insertion, au centre d'un blason, d'un motif représentant souvent un autre blason. Par extension : autoréflexivité, insertion d'une œuvre dans une œuvre (d'une pièce dans une pièce). <u>Pavis</u> 1987, p. 243-244. Voir <u>Métalanguage</u> , <u>Métathéâtre</u> .
Mise en espace	Activité consistant à présenter un texte dramatique avec quelques déplacements et référents, dans le cadre d'une lecture publique. Travail souvent dévolu à un dramaturgiste. Voir <u>Dramaturgiste</u> , <u>Mise en lecture</u> et <u>Lecture publique</u> .
Mise en lecture	Activité consistant à présenter un texte dramatique dans le minimum de dispositifs que requiert une lecture publique. Travail souvent dévolu à un dramaturgiste. Voir <u>Dramaturgiste</u> et <u>Lecture publique</u> .
Mise en scène	Ensemble des moyens d'interprétation scénique (scénographie, musique, jeu...); activité qui consiste à agencer ces moyens. Articulation entre le travail d'un maître d'œuvre et celui de chacun des artistes qui concourent à l'œuvre; transposition - et non traduction - d'une écriture dramatique en écriture scénique. <u>Pavis</u> 1987, p. 244-248; <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 54-56.
Modalité	Marque de l'attitude du locuteur en face de ses énoncés (ex. : adhésion, distance). <u>Pavis</u> 1987, p. 249.
Mode ou style direct	Discours rapporté dans sa forme originale, sans terme de liaison, après un verbe de parole. Robert 1991.
Mode ou style indirect	Discours rapporté avec un terme de liaison après un verbe de parole, et pouvant comporter des transpositions de temps, de personne et de déictiques. Robert 1991.
Modèle ou schéma actantiel	Tableau proposé par Greimas et inspiré des structures traditionnelles de la phrase, répartissant les actants (d'un texte ou d'une séquence) dans

six cases : sujet et objet, destinataire et destinataire, adjuvant et opposant. Pavis 1987, p. 23-25.

Monodrame

Drame dont les personnages sont présentés du point de vue d'un seul (ex. : *Elseneur*, de Robert Lepage; *Ne blâmez jamais les Bédouins*, de René-Daniel Dubois).

Monologue

Scène parlée, à un personnage; discours apparemment adressé à soi-même, ou à un auditoire dont on n'attend pas de réponse. Dans l'analyse du discours théâtral, il est considéré comme une variété du dialogue (ex. : monologues d'Yvon Deschamps et de Sol. Maingueneau 1996, p. 57-58.
Voir Énonciation.

Montage

Se dit d'un collage de textes et, parfois, de la mise en scène.

Moralité

Pièce médiévale, en vers, visant la diffusion des bonnes mœurs. Les personnages grotesques et la partie « pécheresse » qui précédait leur « conversion » avait apparemment plus d'effet que la finale édifiante.

Motif

Image visuelle ou sonore, modulée ou répétée, faisant partie d'un thème. Unité indécomposable de l'intrigue, qui constitue une unité autonome de l'action; Pavis 1987, p. 254-255.

Multidisciplinaire

Juxtaposition de disciplines diverses, parfois sans rapport apparent entre elles (ex. : musique + mathématiques + histoire).

Musique de scène

Contribution musicale à un texte scénique, pour annoncer et souligner une émotion, ou pour accompagner, voire même remplacer le texte dramatique. La musique composée par Darius Milhaud pour *Le Livre de Christophe Colomb* de Claudel en 1927 lui donne un caractère d'opéra, caractère consolidé en 1956 ; la version de 1952, requise par Jean-Louis Barrault, est une musique de scène. Voir : "Google books". Outre le recours aux trompettes pour un jeu de la Passion offert en pantomime par Cartier aux Mohawks de Montréal en 1535, la première musique de scène au Canada est une œuvre de John Bentley, pour une arlequinade, *The Enchanters, or The Triumph of Genius*, créée en pantomime, à Montréal également, en 1786. Kallmann et Potvin, p. 976.

Mystère

Action scénique d'ordre religieux - égyptienne, grecque, médiévale - et principalement rattachée à la vie des dieux sur terre. Bourassa 1968, p. 37.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

N

Narration

Manière dont les faits sont relatés par un système, linguistique ou théâtral (en ce cas par une succession de gestes ou d'images scéniques).
Voir Fable.

Naturalisme	Représentation réaliste de la nature et du naturel.
Néologisme	Emploi d'un mot nouveau (ex. : song) ou dans un sens nouveau (ex : partition). Robert 1991.
Nô	Drame lyrique (mimé, chanté et dansé, avec chœurs et instruments), exécuté au théâtre, avec costumes et masques, sans décor. Comprend des sections de prose (<i>kotoba</i>) et de poésie (<i>utai</i>). S'inspire généralement de légendes et contes anciens du Japon, où ses acteurs sont le <i>shitte</i> et le <i>waki</i> , le second étant une sorte de double ou de faire-valoir du premier. <u>Bourassa</u> , 1968, p. 35, 60-61 et 73-74; <u>Banham</u> 1988, p. 716-717. Voir <u>Kyogen</u> .
Nœud	Ensemble des motifs qui dérangent l'immobilité de la situation initiale et qui entament l'action; <u>Pavis</u> 1987, p. 263. Point culminant entre les péripéties de nouement et de dénouement; Robert 1991. Voir <u>Péripéties</u> .
Non-dit	Ce qui est chargé de sens mais non formulé de façon explicite. Robert 1991. Voir <u>Sous-texte</u> .

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

O

Objet	Accessoire pouvant tenir lieu de tout décor ou même remplir une fonction actantielle. Une pièce québécoise publiée en 1924, <i>La Lettre, féerie triste en un acte</i> , d'Antonio Desjardins, est conçue pour un théâtre d'objets.
Objectif et superobjectif	Motivations qui, selon Stranislavski, structurent la stratégie globale d'un personnage. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 85.
Occurrence	Apparition d'une unité linguistique dans le discours. Robert 1991.
Opéra	Drame lyrique, entièrement chanté, exécuté au théâtre avec décors et costumes. <u>Bourassa</u> , 1968, p. 33.
Opérette	Comédie lyrique, formée de chants et de dialogues ou pantomimes alternés, exécutée au théâtre avec décors et costumes. La première au Canada, une « comédie mêlée d'ariettes » intitulée <i>Colas et Colinette, ou le bailli dupé</i> , de Joseph Quesnel de la Rivaudais, fut écrite en 1789 et créée à Montréal l'année suivante. <u>Halpenny et Trudel</u> , p. 770-773.
Opsis	Ce qui est visible, livré au regard. <u>Pavis</u> 1987, p. 267.
Oratorio	Drame lyrique exécuté en concert sans décors ni costumes. <u>Bourassa</u> 1968, p. 34.
Orchestre	1. Emplacement situé au pied de la scène et autrefois réservé au chœur. 2. Spectateurs qui s'y trouvent.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

P

Pageant	Mot anglais tiré du moyen latin <i>pagina</i> , au sens de scène ou extrait de pièce. Se dit d'un spectacle formé de tableaux réunis par un lien dramatique et destiné aux fêtes populaires. Le Major Jean André, officier huguenot de l'armée britannique, a produit en 1778 le premier pageant d'Amérique du Nord : <i>Meschianza</i> , écrit par le Général John Burgoyne en l'honneur de Lord Howe rappelé en Angleterre. On a reconstitué à Québec la bataille des Plaines d'Abraham en présence du prince William Henry d'Angleterre en août 1787. Webster 1965; <u>Bordman</u> 1987, p. 20.
Pantalonnade	Farce burlesque centrée sur le personnage de Pantalon, vieillard jaloux et dupé. On a présenté la pantalonnade <i>Le Vieillard dupé</i> en Nouvelle-France (Fort Niagara) en 1757. Robert 1991.
Pantomime	Spectacle composé des seuls gestes du comédien. Se distingue du mime en ce qu'elle vise plus souvent à amuser et qu'elle tient lieu de récit, avec force gestes, figuratifs et même réalistes, remplaçant une série de phrases. <u>Pavis</u> 1987, p. 271.
Parabase	Désigne, dans le théâtre grec, une avancée du chœur vers le public en vue de permettre au coryphée de lui transmettre les opinions et les recommandations de l'auteur. <u>Pavis</u> 1987, p. 272.
Parade	Forme d'intervention théâtrale qui se fait à la porte des salles de spectacle ou en se dirigeant vers elles, pour attirer le public (ex. : défilés du Bread and Puppet et du Grand Cirque Ordinaire). <u>Pavis</u> 1987, p. 273.
Paradigme	Axe des substitutions. Ensemble des termes qui peuvent figurer en un point de la chaîne parlée. Voir <u>Syntagme</u> .
Paradis	Galerie supérieure. Terme rendu célèbre par le film <i>Les Enfants du paradis</i> de Marcel Carné. On dit aussi « poulailler ». Voir <u>Galerie</u> et <u>Poulailler</u> .
Paraphrase	Développement explicatif d'un texte, qui n'en est parfois rien de plus que le déplacement ou le dédoublement synonymique des composantes.
Parataxe	Juxtaposition de phrases sans mot de liaison pour expliquer le rapport qu'elles ont entre elles. Larousse 1995.
Paratexte	Ensemble des énoncés qui entourent un texte. <u>Maingueneau</u> , p. 60.
Parathéâtre	Se dit de formes parallèles du théâtre, comme les <u>pageants</u> .
Parodie	Fable parallèle (du grec para [παρά], marginal, limitrophe, et [ωιδη], ode, chant, fable. Au théâtre : pièce ou fragment de pièce du genre burlesque où l'on travestit une ou des pièces connues (ex. : <i>Les Grenouilles</i> d'Aristophane). Robert 1991; <u>Pavis</u> 1987, p. 274-275.
Parterre	1. Parquet généralement construit en pente où se trouvent les fauteuils du bas. On le distingue en certains cas de l'espace avant, autrefois réservé

	au chœur, l'orchestre. 2. Spectateurs qui s'y trouvent. Voir <u>Orchestre</u> .
Partition	Relevé synchronique des interventions verbales et non verbales d'un personnage, voire de tous les arts scéniques, de tous les codes ou tous les systèmes signifiants d'un spectacle. Pavis 1987, p. 275-276. Voir <u>Rôle</u> .
Passerelle	Galerie légère permettant le service au-dessus de la scène. On dit aussi Pont volant.
Pastorale, pastourelle	Pièce ou spectacle dont les personnages sont des bergers ou bergères valorisant le caractère ingénu, spontané, des milieux naturels. Cette désignation, apparue à la Renaissance avec la découverte des <i>bucoliques</i> latines, s'applique tout autant à des romans et morceaux de musique. Le genre a été remis à la mode par les idéologies rousseauistes du retour à la nature.
Pathétique	Mode de réception du spectacle provoquant la compassion. Pavis 1987, p. 276-277.
Pathos	Émotion ou passion, amplifiée ou simulée, susceptible, par des techniques propres au théâtre, de susciter ou manipuler dans le public des sentiments naturels de pitié ou de terreur, en vue de provoquer la catharsis. Larousse 1995; Pavis 1987, p. 277.
Pensée	Ce qui dans le discours théâtral, selon Aristote, doit être produit par le langage et relève de la rhétorique, comme démontrer, réfuter, produire des émotions (telles que la pitié, la crainte, la colère, etc.). La pensée constituerait, avec les caractères, le chant, l'élocution, la fable et le spectacle, un des six éléments de la tragédie. Ce concept aristotélicien renverse une des théories platoniciennes de l'art. Voir <u>Enthousiasme</u> et <u>Inspiration</u> .
Performance	Expression artistique consistant à produire des gestes, des actes, un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre. Se dit aussi de la qualité du rendement de l'interprète. Voir <u>Interprétation</u> . Larousse 1995; Pavis 1987, p. 278.
Péripéties	Changement subit de situation dans une action dramatique ou scénique. Il y a des péripéties de nouement et de dénouement. Robert 1991.
Perlocutoire	Voir <u>Acte de langage</u> .
Persona	Terme latin signifiant « masque à caractère ». On a proposé trois étymologies, dont la troisième semble la plus sûre. 1 – Le latin <i>personare</i> , signifiant « résonner », « retentir », ce qui souligne l'utilité de résonateur et de porte-voix du masque. 2 - L'étrusque <i>pharsus</i> , d'où la latin <i>farsus</i> , « bourré », « farci », qui évoque un type de jeu où le masque se porte, la farce. 3 - <i>pharsus</i> serait dérivé du grec <i>persomai</i> [περσομαι], forme passive de <i>pertho</i> [περθω], « abattre », « tuer » ; il aurait d'abord eu le sens de « gisant », « revenant », ce qui renvoie aux lémures et spectres des mystères sacrés aussi bien que des comédies grotesques de

	<p>l'Antiquité. <D'après Mauss.> Voir <u>Personnage</u>.</p>
Personnage	<p>Terme issu du latin <i>persona</i>, masque, et <i>agere</i>, agir, gérer : celui qui porte le masque et en incarne le caractère. Se dit des personnes imaginaires d'une pièce, qu'on désignait autrefois comme <i>entre-parleurs</i> ou, d'après le latin, <i>dramatis personæ</i>. L'anglais les nomme <i>characters</i>. Voir <u>Masque</u>, <u>Persona</u> et <u>Rôle</u>.</p>
Philologie	<p>Étude d'une langue par l'analyse des textes (ex. : archaïsmes et créolisation dans <i>Les Belles-Sœurs</i>, de Michel Temblay). Études des textes à travers les différentes versions existantes. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 3. Voir <u>Édition critique</u>.</p>
<u>Phylactère</u>	<p>1. Ruban de papier ou de parchemin sur lequel sont inscrits des versets sacrés et qu'on porte sur soi, enroulé dans un sachet. Petit rouleau que des comédiens de la Renaissance dissimulaient sur eux comme aide-mémoire. 2. Ruban ou bulle servant, dans l'imagerie du Moyen-Âge et de la Renaissance, à inscrire les paroles attribuées à un personnage. Banderole permettant, à la même époque, d'incorporer une légende à l'image. Voir <u>Rôle</u>.</p>
Pièce à thèse	<p>Voir <u>Thèse</u>.</p>
Pièce-bien-faite	<p>Pièce brillante par la virtuosité de l'intrigue et l'agencement parfaitement logique de l'action. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 138; <u>Pavis</u> 1987, p. 289-290.</p>
Planche	<p>Tablette de bois gravé utilisée pour imprimer, selon un procédé appelé xylographie; ex. : les œuvres de Térence sont imprimées sur in-folios de cette manière à Strasbourg (dite Argentina, 1470, 1496), Venise (1471, 1472) et Rome (1472, 1485). Gravure pleine page imprimée au moyen d'une matrice de bois ou de cuivre; ex. : les frontispices des œuvres de Molière par Jean Sauvé d'après des dessins baroques de Pierre Brissart (1682), ou ceux de Laurent Cars d'après des <u>dessins rococos</u> de François Boucher (1734). Au plur. : tréteau, scène, ou carrière qu'on y pratique (ex. : « monter sur les planches »). Voir <u>Frontispice</u> et <u>Xylographie</u>.</p>
Plan d'éclairage	<p>Design selon lequel l'éclairage est programmé.</p>
Plan de feu	<p>Herse supportant l'éclairage de chaque panneau (ou plan) latéral. Voir <u>Coulisse</u>.</p>
Plaudite	<p>Terme latin désignant le moment où, dans certaines pièces, un interprète ou le directeur invite le public à manifester à la troupe sa satisfaction. Voir <u>Captatio benevolentiae</u>.</p>
Pluridisciplinaire	<p>Juxtaposition de disciplines plus ou moins voisines dans des domaines de la connaissance (ex. : français + latin + grec).</p>
Poétique	<p>Nom : traité, voire théorie de la poésie dramatique et lyrique. Aristote a écrit une poétique et une rhétorique.</p>

	Voir <u>Rhétorique</u> .
Poïétique	Terme refait à partir de l'étymologie grecque de <i>poétique</i> ([ποίησις], fabriquer, faire), pour désigner une théorie de la création artistique mise au point par Paul Valéry (<i>Cahiers II</i> , Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1988) et relancée par René Passeron.
Polichinelle (en)	Manière de baisser ou relever un rideau de scène à l'aide d'un dispositif fait d'un rouleau actionné par un jeu de ficelles.
Polyphonie	Combinaison de plusieurs voix, de plusieurs éléments signifiants dans une action dramatique ou scénique.
Pont roulant	Plancher ou tapis mobile, supporté par des rouleaux, dont le mouvement est actionné, par exemple, par un cheval ou un véhicule. L'illusion d'avancer est parfois amplifiée par la progression d'un cyclorama horizontal actionné par les rouleaux du pont.
Pont volant	Voir <u>Passerelle</u> .
Poulailler	Galerie supérieure. On dit aussi « paradis ». Voir <u>Galerie</u> et <u>Paradis</u> .
Poursuite	Phare mobile destiné à projeter la lumière sur un personnage ou sur un objet en mouvement. Voir <u>Projecteur</u> .
Pragmatique	Étude de la parole en ce qu'elle vise à agir sur les intervenants. <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 67.
Praticable	Plate-forme généralement amovible, utilisée sur scène pour former des tréteaux, ou dans un espace vide pour monter une scène ou une estrade. Larousse 1995. Voir <u>Mansion</u> .
Pratique	Exercice d'un art, par opposition à la théorie. S'emploie abusivement au sens de « répétition ».
Pratique discursive	Expression employée pour souligner que le discours est une action sociale. <u>Maingueneau</u> 1996, p. 66-67.
Praxis	Action des personnages, y compris la parole, dans la mesure où elle vise un résultat; action qui se manifeste dans la chaîne des événements ou fable.
Présumé	Implications qui dépassent les simples énoncés explicites et se déduisent, par convention ou par association, de ce qui est visible ou énoncé. <u>Pavis</u> 1987, p. 124-125.
Projecteur	Phare dont les rayons sont réfléchis et projetés en faisceaux parallèles. Voir <u>Fresnelle</u> , <u>Poursuite</u> , <u>Réflecteur</u> et <u>Spot</u> .
Projection	1. Effort de la voix visant à ce qu'elle porte jusqu'au fond de la salle et des balcons. 2. Utilisation d'une image virtuelle sur écran.
Prolepse	Interruption pour suppléer à l'absence d'un mot ou d'un argument, sentie

ou prévisible, dès le début de la réplique d'un autre. Brève scène permettant de prévoir un moment ultérieur, voire même le dénouement. Voir Anticipation. Opposé d'Analepse, Catalepse et Flash-back.

Prologue	Partie de la pièce qui, chez les Grecs, précède l'entrée du chœur. Texte d'introduction incorporé par l'auteur à la pièce (12 vers de Shakespeare au début de <i>Roméo et Juliette</i>), ou prononcé, voire publié lors d'une mise en scène (10 vers de Paul Mascarène comme présentation du <i>Misanthrope</i> de Molière, Annapolis / Port-Royal, [6] janvier 1743). Robert 1991.
Proscenium	Voir <u>Avant-scène</u> .
Proxémique	Discipline étudiant le mode de structuration de l'espace humain : type d'espaces, distances observées entre les personnages, organisation de l'habitat. <u>Pavis</u> 1987.
Psychodrame	Technique d'investigation psychologique qui cherche à analyser les conflits intérieurs en faisant jouer un scénario improvisé à partir de quelques consignes. <u>Pavis</u> 1987.
Psychophysique	Qualifie l'étude des rapports entre les faits physiques et les sensations et sentiments qui en résultent; désigne notamment, chez Stanislavski, l'étude des motivations, intentions ou objectifs à exprimer à travers le corps entier. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 7-8 et 85-86.
Public	Terme désignant tantôt la clientèle d'un théâtre, voire d'un acteur, tantôt les occupants d'une salle. Le public peut faire l'objet d'une opération de marketing ou d'une étude de réception et de consommation de ce bien culturel qu'est le spectacle. Robert 1991.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Q

Quatrième mur	Dans le théâtre naturaliste : mur imaginaire séparant la scène de la salle. <u>Pavis</u> 1987, p. 209. Voir <u>Tranche de vie</u> .
Quiproquo	Situation de méprise qui fait prendre un personnage - ou une chose - pour un autre. <u>Pavis</u> 1987, p. 211; Robert 1991.
Quotidien (théâtre du)	Type d'écriture de la fin du XXe siècle qui se rattachait sociologiquement à la vie de tous les jours, autour de Michel Deutsch, Michèle Foucher et Jean-Paul Wenzel. On y associe parfois Jacques Lassalle (qui préfère l'expression « théâtre au présent ») et Michel Vinaver.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

R

Radio-roman	Dramatique radiophonique présentée feuillets quotidiens ou hebdomadaires.
Radio-théâtre	Pièce de théâtre scénarisée spécifiquement ou adaptée pour la radio.
Rampe	Galerie lumineuse qui borde la scène ou, le cas échéant, l'avant-scène, du côté de la salle. <u>Bouchard</u> 1878, p. 220-221. Voir <u>Feux de la rampe</u> et <u>Herse</u> .
Réalisme	Conception de l'art et de la littérature, selon laquelle on ne doit pas chercher à idéaliser le réel ou à en donner une image épurée. Robert 1991.
Réception	Attitude et activité du spectateur confronté au spectacle. Se dit également d'une séance d'accueil, faite de discours et de pièces de circonstance; la première écrite et offerte en Nouvelle-France, à Port-Royal, date de 1606, et la première au Québec de 1648. <u>Pavis</u> 1987; Robert 1991; <u>Benson et Conolly</u> , p. 299-300.
Récit	1. Fable (voir ce mot). 2. Discours d'un personnage narrant un événement qui s'est produit hors scène (ex. : récit de Thémène, dans <i>Phèdre</i> , de Jean Racine). Dans le théâtre contemporain, le récit des événements hors-scène est parfois remplacé par une projection, comme déjà dans <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> de Paul Claudel. Voir <u>Fable</u> , <u>Projection</u> et <u>Tirade</u> .
Récitatif	1. Dans certaines cultures, récit donné à voix haute, sur une seule note (recto tono), avec flexions en début et fin de phrase ou de segments de phrase (comme pour la lecture de <i>La Passion</i> dans la messe grégorienne du Vendredi Saint). 2. Dans l'opéra ou la cantate, partie déclamée - et non chantée - dont le rythme et la métrique diffèrent du chant ou de la musique d'ensemble.
Reconnaissance	Identification soudaine d'un personnage, grâce à un témoin ou à un souvenir; elle peut-être tragique (ex. : <i>Œdipe Roi</i> , de Sophocle), comique (<i>L'École des femmes</i> , de Molière), aussi bien que dramatique (ex. : <i>Lucrece Borgia</i> , de Victor Hugo).
Redondance	Propriété des signes de répéter l'information, en l'inscrivant notamment dans des systèmes signifiants différents (ex. : geste soulignant un mot). <u>Pavis</u> 1987, p. 327-328.
Réfecteur	Élément d'un projecteur; dispositif destiné à réfléchir la lumière au moyen de miroirs, de surfaces luisantes ou prismatiques. Se dit, par extension, du projecteur lui-même. Larousse 1995.
Reflète	Théorie léniniste, selon laquelle les arts, y compris le théâtre, ne trouvent leur sens que dans la <i>reproduction</i> d'une société. La théorie des reflets va parfois jusqu'à attribuer toute œuvre à un « nous », mettant en question le « je » de l'artiste. La vision brechtienne, au contraire, présente le théâtre comme <i>production</i> réflexive. Voir <u>Brechtien</u> , <u>Gestes</u> et <u>Praxis</u> .
Régie	Organisation matérielle du spectacle selon un cahier de charge, ce à quoi on réduisait autrefois la mise en scène (mise en place). Emplacement où se

trouvent les consoles d'éclairage et de son.

Répertoire	Ensemble des pièces jouées par un même théâtre (angl. : <i>stock</i>); ensemble des pièces d'un même style ou d'une même époque; ensemble des rôles qu'un acteur a interprétés ou qui sont dans son registre (angl. : <i>study</i>). <u>Pavis</u> 1987, p. 333.
Répétition	Exercice préparatoire, où on reprend plusieurs fois des passages d'une scène, voire la pièce en entier.
Réplique	Réponse à un discours; riposte; texte dit par un personnage au cours d'un dialogue. <u>Pavis</u> 1987, p. 333.
Représentation	Action (ou son résultat) de simuler, par un langage ou un jeu, la présence d'une personne, d'un lieu, d'un événement. Il peut y avoir représentation en arts visuels, en danse ou au théâtre.
Reprise	Retour d'une pièce à l'affiche, par la même compagnie, selon la même mise en scène et, normalement, la même distribution.
Rhapsode	Personne ou personnage interprétant sur un mode récitatif des extraits de poésie épique. Un des quatre épisodes du film <i>Kwaidan</i> de Masaki Kobayashi, « Hoïchi Sans Oreilles », se fonde sur le récitatif d'une épopée japonaise. Voir <u>Bonimenteur</u> .
Rhétorique	Nom : traité, voire théorie de la composition et de l'expression efficaces. Conçues pour la communication, certaines de ses règles sont applicables au théâtre (figures de style, gestuelle, mise en espace, projection de la voix). Aristote a écrit une poétique et une rhétorique. Voir <u>Figure de rhétorique</u> et <u>Poétique</u> .
Rime	Disposition identique, à la finale, de mots placés à la fin de deux unités rythmiques. Les rimes sont dites féminines ou masculines, selon qu'elles sont terminées par <i>e</i> muet ou ne le sont pas. Elles peuvent être plates, croisées ou embrassées; pauvres si elles sont réduites à une sonorité vocalique finale (ex. : ami - pari), ou riches si elles comprennent au moins une voyelle et sa consonne d'appui (ex. : image - hommage). Elles sont intérieures si elles sont placées à l'hémistiche. Robert 1991.
Rituel	Séquence cérémonielle d'actions codifiées par des rubriques, se considérant elle-même dans l'ordre du vrai plutôt que du vraisemblable. <u>Pavis</u> 1987, p. 338-340.
Rôle	Partition, verbale ou non verbale, propre à un personnage. On la transcrivait originellement sur un parchemin enroulé, d'où le nom [Creg : II], ou sur des phylactères. Fonction remplie par un personnage. Voir <u>Partition</u> et <u>Phylactère</u> .

ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ

Satire	Écrit, discours qui s'attaque à quelque chose, à quelqu'un, en s'en moquant. Robert 1991.
Saynète	Petite comédie bouffonne, à mi-chemin entre l'opérette et la chanson comique; genre tiré du théâtre espagnol. <u>Bouchar</u> 1878, p. 235.
Scénario	Arguent, canevas d'une pièce de théâtre. Livret des répliques et actions d'un film, souvent tirées d'une pièce de théâtre ou d'un roman.
Scène	Terme désignant l'espace de jeu et ses dégagements, par rapport à la salle où se tient le public. Partie, division d'un acte où il n'est prévu aucun changement de personnages. Voir <u>Acte</u> et <u>Tableau</u> .
Scène-à-faire	Scène qui, dans l'esthétique propre à la la pièce-bien-faite, est attendue du public pour la résolution heureuse de l'intrigue : découverte, reconnaissance, pardon. Voir <u>Pièce-bien-faite</u> .
Scène à l'italienne	Espace scénique conçu selon les principes de la Renaissance italienne. Le cadre de scène est perçu comme un tableau, composé en fonction de <i>l'œil du prince</i> , c'est-à-dire de façon à être vu de face, avec dioramas et coulisses peints en perspective. Ne pas confondre avec <u>Italienne</u> (voir ce mot).
*Scèner, ou sêner	Anglicisme (to see in), plutôt que dérivé de « scène ». Terme populaire pour « reluquer », « fouiner », Forme nominale: *scèneux.
Scène tournante	Plateau circulaire sur lequel sont placés tous les décors d'une pièce ou d'un acte, et qu'on fait pivoter à chaque changement de lieu scénique.
Scénographie	Art de l'organisation de l'espace théâtral. Ensemble des éléments (toiles peintes, praticables, mobilier...) qui déterminent cet espace. Larousse 1995, à décor et scénographie. Voir <u>Décor</u> .
Sémiosis	Opération qui, en instaurant une relation de présupposition réciproque entre un signifiant et un signifié, consiste à produire des signes. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 7, n. 13. Voir <u>Signe</u> .
Sémiotique	Science des signes qui étudie les éléments différenciateurs (ou paradigmes, contribuant au sens par la différence) et les combinaisons avérées de tels éléments sur le plan syntaxique. Tout ensemble signifiant, comme un texte dramatique ou un texte scénique, est dès lors analysable. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 6-7. Voir <u>Signe</u> .
Séquence	Terme de narratologie : suite orientée de fonctions; un segment formé de plusieurs propositions qui donne au lecteur l'impression d'un tout achevé, d'une histoire, d'une anecdote. Correspond à la division en scènes dans la dramaturgie classique, alors que la macroséquence correspond à la division en actes. Les microséquences sont des fractions du temps théâtral (textuel ou représenté) au cours de laquelle se passe quelque chose qui peut être isolé. <u>Pavis</u> 1987, p. 357.

Sentinelle	Voir <u>Servante</u> .
Servante	Veilleuse offrant un éclairage minimal sur une scène inoccupée. On dit aussi " sentinelle ".
Shité	Personnage principal dans un intermède traditionnel du nô. Son jeu est le shitekata. Voir <u>nô</u> .
Signe	La plus petite unité de sens, provenant de la combinaison d'un signifiant et d'un signifié. En sémiotique théâtrale, le plan du signifiant est constitué de matériaux scéniques, y compris le grain de la voix, alors que le plan du signifié est le concept, la représentation ou la signification qu'on attache au signifiant. <u>Pavis</u> 1987, p. 358-359; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 6. Voir <u>Sémiosis</u> et <u>Sémiotique</u> .
Simagrée	Gestuelle inusitée. Voir : « ... ceux et celles qui [...] font pus à propos toutes les petites chimagrées [sic] sont estimez entre eux les meilleurs danseurs... » (Sagard, <i>op. cit.</i> , 1632).
Situation d'énonciation	Lieu et circonstances de production d'un acte d'énonciation, tant dans la lecture du texte dramatique que dans la mise en scène. <u>Pavis</u> 1987, p. 361-362.
Situation dramatique	Ensemble des données textuelles et scéniques dont la connaissance est indispensable à la compréhension du texte et de l'action. <u>Pavis</u> 1987, p. 363-364.
Sociocritique	Méthode d'analyse des textes qui se propose d'examiner le rapport du texte au social. <u>Pavis</u> 1987, p. 364-366; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 5.
Sociodrame	Technique inspirée de la création collective théâtrale et employée en thérapie de groupe. Robert 1991.
Sociolecte	Langue propre à un groupe donné (ex. : joual).
Soliloque	Discours d'une personne qui se parle à elle-même; monologue intérieur. Discours d'une personne qui, en compagnie, est seule à parler ou semble ne parler que pour elle. Robert 1991.
*Song	Intervention chorale, dans le théâtre brechtien. Voir <u>Chant</u> .
Sotie	Pièce destinée à être jouée par de prétendus simples d'esprit. S'arrogeant une présomption d'innocence, il leur arrivait de se permettre, à la manière des fous du roi, de jouer des satires d'ordre social ou politique. Le Moyen-Âge célébrait une fête des fous lors du solstice d'hiver, notamment à l'occasion de la fête des Saints-Innocents (28 décembre).
Souffleur	Membre de l'équipe de production chargé d'aider les comédiens à se souvenir de leurs répliques. Il était parfois logé sous la scène, dissimulé des spectateurs par une trappe entre-ouverte. Son rôle était capital au temps où les troupes jouaient plusieurs pièces différentes en peu de jours.
Sous-littérature	Écrits qui sont signes (c'est-à-dire transitifs) plus que textes, et situés à l'intérieur de l'idéologie plutôt que contre. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p.

	4, n. 4. Voir <u>Intransitivité</u> et <u>Littéarité</u> .
Sous-texte	Ce qui n'est pas dit explicitement dans le texte dramatique, mais ressort de la façon dont le texte est interprété par le comédien. <u>Pavis</u> 1987; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 86. Voir <u>Non-dit</u> .
Spectacle	Ce qui s'offre au regard (performance aussi bien que représentation). Un des six éléments de la tragédie, selon Aristote, avec les caractères, le chant, l'élocution, la fable et la pensée. <u>Pavis</u> 1987, p. 142.
Spectateur	Voir <u>Public</u> , deuxième acception.
Spot	Petit projecteur, à faisceau lumineux étroit, destiné à éclairer un acteur ou une partie du décor. Voir <u>Projecteur</u> .
Stance	Suite de vers formant un tout et insérée dans un ensemble qui en détermine les règles métriques. Ex. : stances de Rodrigue dans <i>Le Cid</i> (acte 1, sc. 6) de Pierre Corneille; aussi de Corneille les « Stances à la Du Parc », qui était alors membre de la troupe de Molière.
Stichomythie	Dialogue de tragédie où les interlocuteurs se répondent vers pour vers. Robert 1991.
Stylistique	Étude des effets de style qui marquent une pièce dans sa réalité théâtrale, effets qui relèvent d'une poétique de l'écriture scénique et dramatique. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 4. Voir <u>Esthétique</u> .
Sublime	Catégorie esthétique qui désigne un sentiment faisant sortir celui qui l'éprouve des limites habituelles de sa perception du beau, pour le conduire vers la grandeur ou l'horreur. <u>Ubersfeld</u> 1996, p. 80.
Suivante, valet	Personnage secondaire amené, dans une pièce classique, à recevoir les confidences des personnages principaux, leur permettant, par la révélation de leurs pensées et sentiments, d'exposer une situation sans recourir à des soliloques.
Superstition	Interdits qui ont cours dans le milieu et dont il ne sait plus toujours le sens ni l'origine, comme la pratique de se souhaiter « Merde ! » au lieu de « Bonne chance ! », et celles d'éviter de décorer en vert ou d'employer sur scène le mot « corde ». Voir <u>Corde !</u> , <u>Merde !</u> et <u>Vert</u> .
Suspense	Moment ou passage de nature à faire naître un sentiment d'attente angoissée; caractère de ce qui est susceptible de provoquer ce sentiment. Voir <u>Attente</u> .
Symbolisme	Mouvement artistique et littéraire qui, en réaction contre le naturalisme, s'efforça de fonder l'art sur une vision spirituelle du monde, traduite par des moyens d'expression métaphoriques.
Synchronie	Ensemble des faits artistiques ou linguistiques considérés comme formant un système à un moment déterminé de l'évolution d'une culture.

Voir Diachronie.

Syntaxme Axe des combinaisons. Ensemble de termes formant une unité dans une organisation hiérarchisée de la phrase. Robert 1991; David et Lavoie 1995, vol. II, p. 6.
Voir Dénotation.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

T

- Table (travail de)** Désigne les premières familiarisations en groupe avec le texte.
- Tableau** Division d'un texte dramatique ou scénique, fondée sur un changement d'espace ou d'espace-temps. Constitue une alternative à l'acte ou à la scène (voir ces mots). Bertolt Brecht a revalorisé ce type de découpage (ex : *Mère Courage*, en 12 tableaux). Pavis 1987, p. 381-382; Ubersfeld 1996, p. 80-81.
- Tableau vivant** Technique de production où les acteurs, immobilisés dans une pose expressive, ont des attitudes de personnages de peinture ou de photo (ex. : arrêt sur la Mona Lisa, dans *Vinci*, de Lepage). En vogue dans le drame et le mélodrame, pour les épisodes qu'on ne pouvait jouer (scènes de champ de bataille), pour fixer des images saisissantes (reconnaisances, surprises de coupables), ou pour contourner l'interdiction de jouer certaines scènes sacrées (dernière Cène, mort du Christ). Diderot a favorisé des tableaux animés et muets. Bouchard 1878, p. 257-258; Pavis 1987, p. 382-383.
- Télé-roman** Dramatique télévisée présentée feuilletons quotidiens ou hebdomadaires.
- Télé-théâtre** Pièce de théâtre scénarisée spécifiquement ou adaptée pour la télévision.
- Temporalité** Caractère de ce qui existe dans le temps. Robert 1991.
- Texte-à-dire** Texte dramatique, sans les indications scéniques.
- Texte dramatique** Écrit où la théâtralité est explicitement inscrite. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 6.
Voir Écriture dramatique.
- Texte dramatisable** Écrit dont la théâtralité involontaire provient d'une analogie de structure avec le texte dramatique, comme le dialogisme d'un roman, la relation scène-salle d'une cour de justice, voire le rituel litannique du bottin téléphonique. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 6.
- Texte scénique** Produit de la mise en scène, qu'elle ait été produite ou non à partir d'un texte dramatique. David et Lavoie 1995, vol. II, p. 6.
Voir Écriture scénique.
- Théâtralité** Caractère de ce qui est théâtral; ce en quoi une écriture, un espace ou un

	<p>événement se définissent comme configuration d'éléments stylistiques et de valeurs différentielles (costumes, personnages, objets, etc.), réglés, implicitement ou explicitement, par les lois du système théâtral. On peut parler de la théâtralité d'un costume judiciaire, d'un lieu sacré, d'un masque primitif... <u>Pavis</u> 1987, p. 395-397; <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 4.</p>
Théâtre	<p>À l'origine : point d'observation; apparenté à <i>théorie</i>, point de vue. Le sens de "lieu d'où l'on regarde" (comme dans <i>amphithéâtre</i>), a pris de l'extension : édifice bâti ou aménagé pour la représentation (<i>construire un théâtre</i>), texte préparé pour une mise en scène (<i>théâtre de Molière</i>), et art de jouer sur scène (<i>faire du théâtre</i>).</p>
Théâtre à thèse	Voir <u>Thèse</u> .
Théâtre dans le théâtre	Voir <u>Mise en abyme</u> .
Théâtre documentaire	Voir <u>Docudrame</u> .
Théâtre total	Action scénique ouverte à tous les arts (ex. : <i>Le Livre de Christophe Colomb</i> , de Paul Claudel. <u>Bourassa</u> 1968, p. 38.
Théâtologie	Étude du théâtre dans toutes ses manifestations et sans exclusive méthodologique. <u>Pavis</u> 1987, p. 415-416.
Thème	Sujet, idée, proposition qu'on développe dans une œuvre. Le thème se détaille en motifs. Robert 1991.
Thèse (théâtre à)	Pièce qui illustre une proposition ou théorie particulière que l'auteur propose au public (ex. : existentialisme). <u>Pavis</u> 1987, p. 397-398.
Tirade	Longue suite de phrases récitées sans interruption par un personnage (ex. : tirade du nez, dans <i>Cyrano de Bergerac</i> d'Edmond Rostand).
Topos	Proposition générale ayant statut de lieu commun. <u>David et Lavoie</u> 1995, vol. II, p. 5, n. 9.
Tour de scène	Voir <u>Cintre</u> .
Tragédie	<p>Action scénique dont les péripéties sont mues par la fatalité et dont le dénouement est généralement funeste. Du grec <i>tragoïdia</i> [τραγωῖδια], « chant des chevreaux ». De <i>tragos</i> [τραγός], chevreau (anglais kid), <u>pubère</u>, et <i>oïdê</i> [οἶδη], ode, chant, fable. La tragédie grecque, issue des mystères initiateurs, est née sous le premier tyran et elle a fait son entrée dans les Dyonisies sous le dernier. Elle visait la « purification » des initiés en leur montrant l'issue fatale de certains abus de pouvoir. D'après Scarpi. Voir <u>Catharsis</u>.</p>
Tragi-comédie	Tragédie dont l'action est romanesque et le dénouement heureux. Une tragi-comédie française non identifiée fut offerte en Nouvelle-France en 1639; la plus célèbre, <i>Le Cid</i> de Corneille, en 1645.
Trame dramatique	Intrigue, entrelacement des péripéties dont le système peut être mis à

	jour par l'élaboration d'un modèle actantiel.
Tranche de vie	Objectif du théâtre réaliste, selon lequel une pièce doit être jouée comme un événement quotidien, sans distanciation, sans stylisation. Voir <u>Quatrième mur</u> .
Transdisciplinaire	Mise en œuvre d'une axiomatique commune à un ensemble de disciplines (ex. : l'anthropologie considérée comme la science de l'homme et de ses œuvres.
Trope	Figure, dans un segment de discours - artistique ou littéraire - , par laquelle on renvoie à un sens qui n'est pas habituel, qu'il soit indiqué ailleurs ou pas dans le discours en question. <u>Molinié</u> , p. 329.
Troupe de théâtre	Groupe de comédiennes et comédiens réunis de façon relativement artisanale autour de projets de représentation. La troupe est le plus souvent solidaire et parfois entretenue par un mécène, une communauté, une famille. Voir <u>Compagnie de théâtre</u> .
Trugédie	Chez les Grecs : comédie truculente, « vineuse », comme au temps des vendanges. Du grec <i>trugoïdia</i> [τρογωῖδια], « chant de la ie », mot formé de <i>trux</i> [τρουξ], lie, ou marc, et <i>oïdê</i> [οἶδη], ode, chant, fable.
Type	Personnage représentant de façon exemplaire les traits d'un caractère (comme <i>L'Avare</i> de Molière, <i>Le menteur</i> de Corneille), les traits caricaturaux d'un métier (<i>Les Plaideurs</i> de Racine, <i>Le Médecin malgré lui</i> de Molière), ou encore les avatars de figures de l'imagination populaire (clown, diable, fou), particulièrement ceux de la commedia dell'arte, avec leurs retours de situation, leur gestuelle et leur costume propres (Arlequin, Pantalon). Voir <u>Caractère</u> .
Typé	Qui réunit à un haut degré les caractéristiques d'un type. Chez Molière, Harpagon dans <i>L'Avare</i> , est typé. Marivaux, qui a commencé à la Comédie-Italienne, destinait originellement certains rôles à Arlequin, mais on les joue rarement typés à ce point.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

U

Unité d'action	Caractère d'une pièce dont la matière narrative s'organise autour d'une fable principale à laquelle les intrigues annexes sont logiquement rattachées. Les romantiques ont maintenu la nécessité classique de l'unité d'action. <u>Pavis</u> 1987, p. 431-432. Voir <u>Mansion</u> .
Unité de lieu	Caractère d'une pièce qui, suite à une mise en question des mansions présentées en parallèle sur les praticables médiévaux, se déroule dans un seul espace scénique. Les romantiques ont mis en question cette règle de la Renaissance, mais elle est quand même souvent respectée (ex. : <i>C'était avant la guerre à l'Anse-à-Gilles</i> , de

Marie Laberge).

Unité de temps Caractère d'une pièce dont l'action dramatique se déroule sur une durée ne dépassant pas celle de la représentation, ou celle d'une révolution du soleil. Les romantiques ont également mis en question la nécessité classique de l'unité de temps, mais elle est, elle aussi, souvent respectée (ex. : *Les Reines*, de Normand Chaurette).

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

V

- Valet** Voir Suivante.
- Variétés** Spectacle présentant diverses attractions (chansons, danses, etc). Larousse 1995.
- Vaudeville** Comédie de chansons, acrobaties, danses et monologues, dont on fait remonter l'histoire à un recueil de chants populaires, les Vaux-de-Vire de Jean Le Houx (1576). Souvent chargé d'incidents burlesques, de quiproquos, de reconnaissances, etc. Bouchard 1878, p. 290-291; Ubersfeld 1996, p. 87.
- Verset** Vers libre inspiré de la traduction littérale des chants et de la segmentation des proses de la Bible. Il est généralement divisé en fonction d'une image centrale, d'une unité de sens ou d'une pause de la voix plutôt que d'une mesure fixe. Forme fréquente dans les textes de jeu choral et reprise notamment dans le théâtre de Paul Claudel.
- Vert** On connaît mal l'origine du malaise des comédiens à jouer dans un décor où le vert est dominant. On peut évoquer le vert-de-gris mortel dont s'enduisaient les personnages infernaux ou l'habit vert que portait Molière à son décès sur scène et qu'on aurait retiré des costumiers, etc. Mais comme au XVII^e s. l'intérieur des théâtres français était vert, c'était peut-être assez pour l'exclure après la Révolution. C'est le rouge grenat qui remplaça le vert et même le bleu utilisé au XVIII^e s.
Voir Pierron 2002, p.598.
- Virtuel** Se dit d'une image dont les points se trouvent sur le prolongement des rayons lumineux (1858), de la simulation d'un espace réel par des images de synthèse, d'une création qui n'a d'autre réalité que sur écran cathodique. Larousse 1995.
- Vraisemblance** Caractère par lequel les actions, les personnages et les lieux représentés sont perçus par le public comme une imitation de la réalité et non comme une réalité vraie ou surnaturelle. Degré d'atteinte de cette imitation.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

W

Waki Faire-valoir du shité dans un intermède traditionnel du nô. Son jeu est le wakikata.

Weltanschauung De l'allemand : « vision du monde » : regard universel, conception de la vie qu'un dramaturge ou un metteur en scène peuvent traduire au travers d'une ou de plusieurs œuvres. Sens proche de l'origine des mots théâtre et théorie.
Voir Théâtre et Théorie.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

X

Xylographie Impression au moyen de planches de bois gravé. Outre les frontispices, une édition de Térence à Lyon (1493), comprend 9 illustrations en bois gravé; une de Térence à Venise (1545) en comprend 149.
Voir Frontispice et Planche.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Y

Ysopet Recueil de fables. Le terme désigne plutôt les écrits de fabulistes, tel Ésope, dont il tire son nom.
Voir Fable.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

Z

Zéamien Propre aux théories de Zéami, homme de théâtre japonais du XVe siècle, à qui on doit des ouvrages sur le nô et sur la formation de l'acteur. Il a proposé la formule « peau, chair et os » pour désigner les niveaux de perception (œil, oreille, esprit).

Bibliographie:

ANGENOT, Marc. 1979 [1972]. *Le Glossaire pratique de la critique*, 2e éd., La Salle, Hurtubise HMH, 223 p.

BANHAM, Martin, éd. 1988. *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge / New York / New Rochelle / Melbourne / Sidney, C.U.P., 1104 p., ill.

BENSON, Eugene, et Leonard W. CONOLLY, éd. 1989. *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Toronto, Oxford U.P., 662 p., ill.

BORDMAN, Gerald. 1987. *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, New York/Oxford, Oxford U.P., 451 p.

BOUCHARD, Alfred. 1982 [1878]. *La Langue théâtrale. Vocabulaire [...] des termes et des choses de théâtre*, Genève, Slatkine, « Ressources », n° 141, 387 p.

BOURASSA, André G. 1968. « *Le Livre de Christophe-Colomb* », un essai de théâtre total comme représentation de l'univers claudélien, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1968, xviii-182 p.

CORVIN, Michel, dir. 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 940 p., ill.

DAVID, Gilbert, et Bernard LAVOIE. 1995. *ETH1303. Dramaturgie I : Exercices d'analyse dramaturgique, notes de cours et indications bibliographiques*, Montréal, Coop UQAM, vol. II, 177 p.

GREG, Walter Wilson, *Dramatic documents from the Elizabethan playhouses* (2 vols). Oxford, The Clarendon Press, 1931.

HALPENNY, Frances, et Jean HAMELIN. 1966. *Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Presses de l'Université Laval, 12 vol.

KALLMANN, Helmut, et Gilles POTVIN. 1993. *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2e éd. revue et augmentée, Montréal, Fides, 3 v., ill.

Le ROUX, Philibert Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam, Z. Chastelain, 1750.

LIDDLE, Henry G., and Robert SCOTT, *Lexicon. Abridged from Greek-English Lexicon*, Londres, Oxford U. P., 1963.

MAINGUENEAU, Dominique. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 94 p.

MAJOR, René, *Rêver l'autre. La Psychanalyse prise au mot*, Parais, Aubier Montaigne, 1977.

MAUSS, Marcel. « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne celle de "moi" » [1938], in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 19773.

MOLINIÉ, Georges. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », n° 8074, 351 p.

PACQUIN, Louis-Claude. « Stratégies de dramatisation ».

PAVIS, Patrice. 1987 [1980]. *Dictionnaire du théâtre*, 2e éd., Paris, Messidor/Éd. sociales, 1987, 477 p.

PIERRON, Agnès. *Dictionnaire de la langue du théâtre, Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Robert, 2002, 622 p.

SCARPI, Paolo, dir. *Le Religioni dei misteri*. Milan, L. Valla - Mondadori, 2002, 2 vol.

Société du parler français du Canada, *Glossaire du parler français du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1968.

UBERSFELD, Anne. 1996. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 93 p.

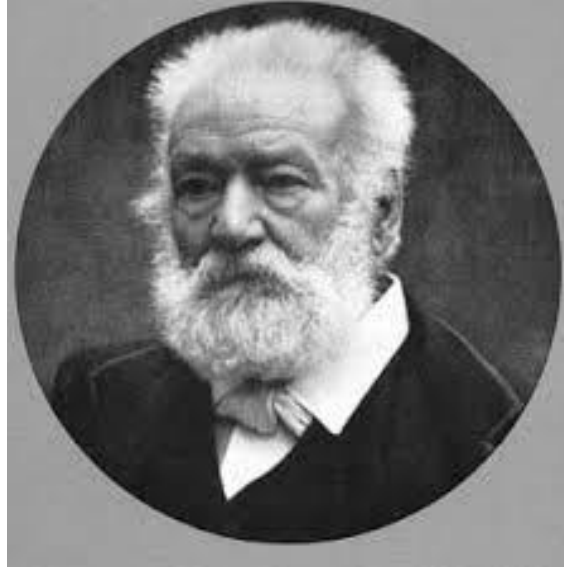
Notes:

Pubère En grec, parler avec une voix qui mue, incertaine, se dit *tragizô* [τραγίζω], chevroter.

Source :<http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.htm>



Biographie de Victor Hugo



Victor Hugo

Le 26 février 1802, à Besançon, naît « d'un sang lorrain et breton à la fois » Victor, fils du général Léopold Hugo, et de Sophie Trébuchet. L'enfant est malingre (faible) et l'on doute de sa survie. Son père est devenu générale au cours des guerres de la révolution et de l'empire ; Victor, à 5ans, traverse l'Italie pour aller l'embrasser à Naples, à 7 ans, va en Espagne le féliciter de son élévation à la dignité de comte. Enfant, il souffre de la mésestime de ses parents, qui se séparent en 1818. Dès son adolescence, il affirme des ambitions littéraires, et participe à des concours poétiques : à 17 ans, il fait une traduction de Lucain en vers français et envoie à l'Académie une pièce de vers qui est regardée comme digne d'un prix, mais il ne l'obtient pas, les juges ayant cru une mystification (facétie-farce-plaisanterie) de l'auteur, lorsqu'il avoue son âge. Après des études brillantes, il épouse, en 1822, Adèle Foucher, son amie d'enfance, grâce à la pension accordée par le roi Louis XVIII à la suite de la parution de son premier recueil poétique-et le premier succès public- *Les Odes*, qui deviendront, en 1826, *Les Odes et Les Ballades*. La nuit de son mariage, Eugène, son frère, qui lui aussi aime Adèle- et a déjà donné signes de dérèglement mental- devient fou.

Naissent Léopoldine (1824), Charles(1826), François-Victor (1828), et Adèle (1830).

En 1829, avec *Les Orientales*, il est déjà reconnu comme le chef de file du mouvement romantique. Les milieux officiels l'estiment. Ce révolutionnaire en littérature, qui a reçu la légion d'honneur, est conservateur en politique. *Hernani*, en 1830, premier drame romantique

joué à **La Comédie-Française**, *Notre-Dame de Paris*, l'année suivante, confirment sa gloire comme romancier.

Sa femme, amoureuse du critique littéraire Sainte-Beuve, ami de la famille, se détache de lui, avant de lui revenir. Victor Hugo qui, de son côté, n'est pas modèle de la fidélité, a rencontré l'actrice Juliette Drouet. Entre son épouse et l'actrice, qui ont fait vœu à leur grand homme, sa vie privée devient digne d'un vaudeville. Il reçoit ses maîtresses dans son bureau relié par une porte secrète à son appartement.

Ruy Blas est créée en **1839** par Frédérick Lemaître. À 38 ans, Victor Hugo entre à L'Académie Française.

En **1843**, la noyade tragique de sa fille Léopoldine, un an après son mariage, est pour une terrible épreuve, qui lui inspire les poèmes les plus poignants des *Contemplations* (**1856**). Lui qui a composé de si beaux poèmes sur l'enfance, inspirés de sa vie familiale, verra, dans sa vieillesse, mourir aussi ses deux fils. Quant à sa fille Adèle, elle sera internée en **1872**, devenue folle à la suite d'une histoire d'amour, comme son oncle Eugène.

Ce chef de file du cénacle romantique, cet ami d'Alexandre Dumas et de Théophile Gautier ne se contente pas d'écrire. Il participe activement à la vie politique. Devenu pair (équivalent) de France en **1845**, il réclame le retour, en France, de la famille Bonaparte.

En **1848**, après les journées de juin, il fonde *L'Événement*, dans lequel il pose sa candidature à la présidence. Entré à la législative, comme député de Paris, élu le dixième sur vingt-huit, il cherche à devenir le chef du parti démocratique, combat vivement Louis-Napoléon, et au coup d'état du 2 Décembre **1851**, est à la mairie du 10^e arrondissement pour organiser la résistance. Exilé, il va, après un passage par la Belgique (Où il rédige *Les Châtiments*), habiter une superbe propriété à Jersey, puis à Guernesey, avec sa famille, et Juliette Drouet.

Hugo se passionne alors pour le spiritisme (magie), écrit coup sur coup *Les Contemplations*, *Chanson des rues et des bois*, *L'Année terrible*, *Les Misérables*, *Les travailleurs de la mer*, *La Légende des siècles* (que Juliette recopie...) et refuse les amnisties (grâces) proposées par Napoléon dans un pamphlet *Napoléon Le Petit*.

Il s'est laissé pousser une barbe blanche de patriarche, et s'habille comme ouvrier.

Les Misérables font, en **1862**, un triomphe à Paris. Adèle, sa femme, meurt à Bruxelles en **1868**. Après l'effondrement du second Empire, Hugo revient à Paris, le 5 Septembre **1870**, et reçoit un accueil triomphal. Elu à L'Assemblée Nationale, le 8 février **1871**, par le département de la Seine, il ne siège que pour donner sa démission, et repart pour Bruxelles où il offre un asile aux vaincus de Commune, ce qui provoque son expulsion.

Il retourne à Guernesey écrire *Quatre-vingt-treize*, son dernier roman, et rentre définitivement en France en **1873**. Elu à Sénat en 1876, mais ayant renoncé à jouer un rôle politique de premier plan, il cultive l'art d'être grand-père (Ses deuils successifs l'ont laissé seul avec ses petits enfants), recevant les grands du monde entier qui viennent le visiter.

Ses 80 ans sont l'occasion d'une immense manifestation nationale. Des millions d'hommes se reconnaissent dans son œuvre universelle. Premier dramaturge de son siècle, il en est aussi l'un des plus grands romanciers, un poète de génie et un illustrateur de talent. Et, bien que couvert de gloire et d'honneurs, il est devenu protecteur d'humbles. Le 11 mai **1883**, Juliette s'éteint. Il lui survit deux ans.

Le 22 mai 1885, une congestion (Hémorragie) pulmonaire l'emporte. L'assemblée et le Sénat interrompent leurs séances afin de saluer la mémoire du grand homme. Des obsèques nationales sont décrétées (ordonnées).

Source : Pierre Ripert, *Dictionnaire des auteurs classiques*, Mini-Poche, 2002, pp.113-114-115-116-117.

Principales œuvres de Victor Hugo

Poésie

- Odes et ballades* (1826),
- Les Orientales* (1829),
- Les feuilles d'automne* (1831),
- Les chants du crépuscule* (1835),
- Les voix intérieures* (1837),
- Les rayons et les ombres* (1840),
- Les contemplations* (1856),
- Les chansons des rues et des bois* (1865)
- L'année terrible* (1871),
- L'art d'être grand-père* (1877),
- Les quatre vents de l'esprit* (1881)
- Les châtiments* (1853)
- La légende des siècles* (1859,1876, 1883)

Pièces théâtrales

- Cromwell* (1827),
- Hernani* (1830),

Ruy Blas (1838),

Les Burgraves (1849).

Romans

Burg-Jagal (1818)

Le Dernier Jour d'un condamné (1829)

Notre-Dame de Paris (1831),

Les misérables (1862),

Les travailleurs de la mer (1866),

Quatre-vingt-treize (1874)

Résumé et présentation de la pièce

Thème

Hernani est une **protestation** contre le système dramatique. **Pas d'unité de lieu**, la scène est tantôt à Saragosse, tantôt dans les montagnes d'Aragon, tantôt à Aix-la-Chapelle. **Pas d'unité de temps** : le drame s'étale sur plusieurs mois. **L'action est complexe**, intrigue sentimentale et intrigue politique. La vraisemblance est négligée.

Résumé

Acte I Le roi

Le roi d'Espagne Don Carlos et un proscrit chef de bande Hernani, qui veut venger son père jadis mis à mort par le père du roi, se trouvent face à face dans la chambre de Dona Sol, dont ils sont épris. La Jeune fille aime Hernani mais elle est fiancée à son oncle, Don Ruy Gomez de Silva, qui s'indigne en voyant deux hommes chez sa nièce. Le roi justifie sa présence et fait passer Hernani pour quelqu'un de sa suite.

Acte II Le bandit

Don Carlos rode autour du palais de Silva. Il tombe sur Hernani qui est venu enlever Dona. Le roi refuse de se battre avec Hernani et laisse échapper son rival.

Acte III Le vieillard

Le jour des noces de Dona Sol et de Ruy Gomez, un pèlerin frappe à la porte du château de Da Silva, c'est Hernani. Sa tête est mise à prix, mais le Duc défend qu'on le dénonce. Arrive Don Carlos. Après son départ Ruy Gomez et Hernani complotent pour tuer le roi. Hernani promet à Don Ruy qu'en cas de victoire, il lui offrira sa tête.

Acte IV Le tombeau

Don Carlos est averti du complot. Au moment de son élévation à l'empire sous le nom de Charles Quint, ses soldats s'emparent des conjurés Hernani et Ruy Gomez. Le roi veut inaugurer son règne par une mesure de clémence et unit Dona Sol et Hernani qui est en réalité Juan d'Aragon, grand d'Espagne.

Acte V La noce

Au palais d'Aragon s'achève le mariage quand retentit le son d'un cor, c'est Don Ruy qui rappelle à Hernani sa promesse. Celui-ci s'empoisonne avec sa compagne et Don Ruy se poignarde sur leurs cadavres.


Source : <http://romantis.free.fr/Victor%20hugo/html/hernani.html>

Hernani

Hernani



La bataille d'Hernani

Auteur	<u>Victor Hugo</u>
Genre	<u>Drame romantique</u>
Pays d'origine	 <u>France</u>
Lieu de parution	<u>Paris</u>
Éditeur	Mame et Delaunay
Date de parution	<u>1830</u>
Date de la 1^{re} représentation	<u>25février1830</u>
Lieu de la 1^{re} représentation	<u>Comédie-Française</u>

Hernani, ou l'Honneur castillan est une pièce de théâtre de Victor Hugo représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 25février1830 et publiée la même année.

Cette pièce, parmi les plus célèbres de Victor Hugo et dont la représentation déclencha la bataille d'Hernani, consacra le genre du drame romantique.

Personnages principaux et présentations

- **Hernani**, personnage éponyme de la pièce, est un noble banni, amant de Doña Sol. Il appartient à la génération des héros romantiques, nécessairement enfiévrés et maudits. Il a vingt ans et sa vie est marquée par la mort de son père sur l'échafaud condamné par le roi, père de don Carlos ; d'où sa haine envers cet homme.
- **Don Carlos** est roi d'Espagne. C'est un personnage type de la Renaissance, capable du meilleur et du pire, traversé par tous les contrastes. Il feint la soumission au pape et exerce un chantage sur Don Ruy. Il sera élu Empereur du Saint Empire Romain Germanique.
- **Don Ruy Gomez de Silva** « duc de Pastrania » est un vieillard amoureux. C'est un duc riche, puissant, et c'est un partisan de l'ordre. C'est l'oncle de Doña Sol avec qui il veut se marier. Il a fait promettre à Hernani qu'en cas de victoire la vie de celui-ci lui appartiendrait ;
- **Doña Sol de Silva** amante d'Hernani, destinée à se marier avec son oncle Don Ruy Gomez de Silva ; elle fut un temps courtisée par Don Carlos.

Résumé d'Hernani

Préface

Hugo réaffirme ses dires exposés dans la *Préface de Cromwell* : il faut briser les règles du théâtre classique et réaffirmer l'ambition esthétique de la nouvelle génération, le romantisme. Il demande aussi, et surtout, la mise en valeur du public, le public vrai, le peuple, car c'est lui qui rend les œuvres immortelles, et que « la poésie ait la même devise que la politique : TOLÉRANCE ET LIBERTÉ »

L'action principale se situe en Espagne en 1519 (de février à août).

Acte I : Le roi (Saragosse, une chambre à coucher au palais du duc Don Ruy Gomez de Silva, la nuit)

Le roi d'Espagne Don Carlos s'introduit la nuit dans la chambre de Doña Sol dont il est secrètement amoureux. Caché dans une armoire, il assiste à la rencontre entre Doña Sol et Hernani, un banni (expatrié). Hernani, fils d'un homme décapité sur ordre du père de Don Carlos, s'est promis de venger son père. Doña Sol aime Hernani mais on l'a fiancée à son oncle, Don Ruy Gomez de Silva.

Don Carlos sort de sa cachette et les deux rivaux s'apprêtent à croiser le fer. Mais le vieux duc frappe à la porte. Don Ruy Gomez de Silva s'indigne en voyant deux hommes chez sa nièce. L'inconnu découvre son visage et se présente. Le roi justifie sa présence et fait passer Hernani pour quelqu'un de sa suite. Il indique que l'heure est grave car l'empereur Maximilien, son aïeul vient de mourir. Il vient consulter Don Ruy Gomez de Silva, son fidèle sujet, et écouter ses conseils. Doit-il se porter candidat au trône du Saint-Empire ? Resté seul, Hernani, qui a retrouvé le fils de l'assassin de son père, exprime sa haine et médite sa vengeance.

Acte II : Le bandit (Saragosse, un patio du palais de Silva)

Le lendemain, à minuit, dans une cour du palais de Don Ruy, Don Carlos (le futur Charles Quint) se rend sous la fenêtre de Doña Sol. Il souhaite enlever la jeune fille avant Hernani. Trompée par l'obscurité, Doña Sol le rejoint. C'est alors que surgit Hernani. Il propose un duel au roi, qui refuse avec beaucoup de mépris car il croit qu'Hernani est un roturier ; il lui demande donc de l'assassiner mais Hernani refuse, il veut un duel. Il laisse la vie sauve au roi et lui donne son manteau pour qu'il puisse traverser sans dommage sa troupe de bandits car il estime que lui seul peut tuer le roi en duel.

Restés seuls, Hernani et Doña Sol échangent quelques mots d'amour. Mais l'armée du roi est déjà à sa poursuite. Hernani quitte Doña Sol et part rejoindre sa troupe.

Acte III : Le vieillard (Le château de Silva, dans les montagnes d'Aragon)

Quelques semaines plus tard, dans la grande salle du château du duc de Silva, dans les montagnes, le vieux duc Don Ruy Gomez de Silva va épouser Doña Sol, sa jeune nièce. On prépare le mariage. Il savoure son bonheur, d'autant qu'on lui apprend la mort probable d'Hernani. Le jour des noces, un pèlerin frappe à la porte du château de Silva.

Découvrant Doña Sol en tenue de mariée, le pèlerin déchire son habit et déclare son identité : « je suis Hernani ».

La tête d'Hernani est mise à prix, mais la loi de l'hospitalité étant sacrée, Don Ruy Gomez de Silva fait barricader le château de Silva et décide de le protéger.

Hernani et Doña Sol restent seuls et dissipent tout malentendu. La jeune femme lui montre le poignard qu'elle a dérobé au roi. Hernani et Doña Sol échangent des mots d'amour et s'enlacent. C'est alors que surgit Don Ruy Gomez qui a des mots très durs sur l'attitude d'Hernani mais, au nom de l'honneur, il se refuse toujours à trahir son hôte. C'est alors que les trompettes annoncent l'arrivée du roi. Don Ruy Gomez cache Hernani dans un lieu que seul lui connaît, derrière son portrait.

Le roi pénètre dans le château et est furieux d'apprendre que Don Ruy Gomez cache ce scélérat d'Hernani. Il lui propose un marché : ou Don Ruy accepte de livrer Hernani ou il sera tué. Le duc hésite, mais finalement refuse de livrer Hernani. Le Roi, impressionné par sa fidélité à la loi d'hospitalité, décide de seulement enlever Doña Sol. Après son départ, Don Ruy Gomez et Hernani complotent pour tuer le roi. Hernani offre son bras et sa vie à Don Ruy Gomez.

Acte IV : Le tombeau (Palais d'Aix-la-Chapelle, dans le tombeau de Charlemagne)

Deux mois plus tard, en juin 1519, à Aix-la-Chapelle (capitale du Saint-Empire romain germanique), Don Carlos attend les résultats de l'élection impériale tout en déjouant un complot : parmi les conjurés se trouvent Don Ruy Gomez et Hernani ; ce dernier, désigné pour assassiner le roi, refuse de laisser sa place à Don Ruy Gomez, qui lui propose pourtant de rompre le pacte. Élu empereur, Don Carlos pardonne aux conjurés et annonce le mariage de Doña Sol avec Hernani ; celui-ci révèle sa véritable identité (il est noble mais né en exil): il est Jean d'Aragon et il abandonne son idée de vengeance.

Acte V : La noce (Saragosse, sur une terrasse du Palais de l'Aljaferia)

Quelques semaines après, à Saragosse dans le palais d'Hernani, redevenu Don Juan d'Aragon, les noces de Doña Sol et d'Hernani ont lieu ; mais Don Ruy Gomez, implacable, vient exiger le respect du pacte fatal ; Doña Sol s'empoisonne, imitée par Hernani. Don Ruy Gomez se poignarde alors sur leurs corps.

La théorie du drame romantique

On ne peut parler d'Hernani sans évoquer son genre : le drame romantique. Quelques théoriciens des années 1820 comme Stendhal ou Alessandro Manzoni (*Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de lieu et de temps dans la tragédie*) l'ont d'ailleurs étudié dans leurs œuvres.

Création de la pièce



Représentation d'*Hernani*.

Après la rédaction de la *préface de Cromwell* en 1827, où il affirmait la nécessité de briser les règles du théâtre classique, Hugo est revenu à la poésie lyrique avec notamment les *Odes et Ballades* (août 1828), qui lui valent la protection du roi, et *Les Orientales* (janvier 1829). Comme il désirait toujours abattre les classiques sur leur terrain admis, le théâtre tragique, il enchaînait aussi les projets et les échecs, ainsi *Amy Robsart*, échec à l'Odéon en février 1828. Mais le succès de *Henri III et sa cour* en 1829 de son ami Alexandre Dumas lui redonna vigueur et il s'attela à un drame historique en Espagne (les sujets français étant systématiquement censurés par le pouvoir royal, tels *Marion Delorme* ou *Un duel sous Richelieu* inspiré de la vie de la courtisane du XVII^e siècle Marion Delorme). Ce fut *Hernani*.

La rédaction s'étala du 19 août au 24 septembre 1829, et il lut son œuvre le 30 septembre à ses amis du cénacle romantique, qui l'approuvèrent presque sans réserve. Il obtint l'autorisation de créer sa pièce au Théâtre Français ; les censeurs désirant l'abattre une fois pour toutes, une nouvelle lecture le 5 octobre devant la troupe de la Comédie-Française du baron Taylor (commissaire royal au Théâtre Français) suscita l'enthousiasme. Aussitôt distribuée, la pièce entra en répétition alors que la cabale grondait. Taylor veut recruter une claque pour donner

toutes ses chances à la pièce ; Hugo pense que ses amis livreront une plus belle bataille contre les partisans du classicisme. Cent places leur furent réservées à chaque représentation.

Les répétitions furent cependant ardues : Mademoiselle Mars, étoile de la troupe, jouant Doña Sol, avait le goût plutôt classique, même si elle désirait aider ce jeune et talentueux auteur, et se prêtait mal aux hardiesses de ton romantiques ; d'autres comme Firmin, un Hernani un peu falot, et Michelot, Don Carlos plus élégant que vigoureux, redoutaient surtout l'affrontement futur. Plusieurs, dont notamment Joanny, ancien soldat aux ordres du général Hugo, et qui désirait ainsi rendre hommage au fils en interprétant Don Ruy Gomez, étaient cependant enthousiastes de briser les carcans ampoulés du jeu classique.

Les censeurs épluchèrent le manuscrit jusqu'en janvier, la pièce étant retardée par le succès de l'*Othello* de Shakespeare mis en scène par Vigny, coupant certains passages (mais pour des raisons politiques ou religieuses, les censeurs se faisant honneur de laisser les hardiesses stylistiques, espérant que le « mauvais goût prononcé » discréditerait définitivement leur auteur), alors qu'une cabale se formait dans la presse, menée par les classiques, visant à démolir à l'avance l'œuvre nouvelle, ce qui ne fit que conforter *Hernani* dans son rang de « manifeste » de la nouvelle génération, qui eut ainsi le temps de se préparer à la bataille.

Chef de famille et chef de bande, tel est le Hugo qui attaque sa dernière Bastille: le théâtre, protégé du romantisme par la tradition et la censure. L'offensive se fait en trois temps. En 1827, acte I, théorique: *Cromwell* et sa *Préface* proclament la liberté dans l'art, la mort des «règles» classiques, la beauté moderne du «grotesque». En 1829, acte II, politique: Charles X fait interdire *Marion de Lorme* pour atteinte à la majesté royale; Hugo rompt avec le régime. En 1830, le rideau se lève sur *Hernani*. Enfin mobilisée pour sa cause, voici l'armée des fidèles, violemment parés et décoiffés, visibles, voyants, sonores; en première ligne, le gilet rouge de Gautier et la crinière de Dumas. Contre les «perruques» académiques et les «grisâtres» classiques, les «flamboyants» défendent, pied à pied, l'alexandrin romantique. Succès de scandale, la bataille d'*Hernani* s'achève sur un triomphe financier et la victoire de l'art nouveau.

Les réactions

Lors de la première représentation, la pièce déclencha de vives et surprenantes réactions entre les classiques venus pour détruire la contestation dans l'œuvre et les romantiques venus soutenir leur champion. Ce fut la bataille d'Hernani.

Cependant, malgré la bataille qui faisait rage, la pièce fut un vrai succès (recette de 4 940,65 francs) et l'éditeur Mame versa son dû à l'auteur et le lia séance tenante, selon la légende, par un contrat d'édition. Les représentations suivantes augmentèrent l'intensité de la bataille mais la pièce avait trouvé son public et le succès ne se démentit pas, Victor Hugo étant porté aux nues par la nouvelle génération. Ainsi, comme le note Théophile Gautier, « *pour la génération de 1830, Hernani a été ce que fut Le Cid pour les contemporains de Corneille. Tout ce qui était jeune, vaillant, amoureux, poétique, en reçut le souffle.* » Hugo, contre l'éreintement systématique des tenants des classiques, tels que Charles Maurice, Sainte-Beuve ou Jean Viennet, reçut cependant le soutien de nombreuses personnes hors de sa génération, tels que Victor Pavie ou Chateaubriand qui lui écrivit au lendemain de la première : « *J'ai vu, Monsieur, la première représentation d'Hernani. Vous connaissez mon admiration pour vous, ma vanité s'attache à votre lyre, vous savez pourquoi. Je m'en vais, Monsieur, et vous venez. Je me recommande au souvenir de votre muse. Une pieuse gloire doit prier pour les morts.* »

On peut cependant penser que si *Hernani* a permis d'ouvrir de nouvelles voies et de servir de tremplin au romantisme, cette pièce a perdu de son importance au cours du 19^e siècle et aujourd'hui elle est bien moins jouée et donc connue que *Ruy Blas* du même auteur ou *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour* de Musset.

Analyse de l'œuvre

Sources

Victor Hugo s'inspire de sources diverses pour cristalliser dans la légende de chevalerie hispanique, comme dans *Le Cid* de Corneille, auquel il se référait volontiers, l'ambition romantique de sa génération. Il tire son sujet ainsi, selon ses dires, d'un passage d'une vieille chronique espagnole : « *Don Carlos, tant qu'il ne fut qu'archiduc d'Autriche et roi*

d'Espagne, fut un prince amoureux de son plaisir, grand coureur d'aventures, sérénades et estocades sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants, voluptueux et cruel au besoin. Mais du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui. » Il tira ensuite sans doute l'ambiance hispanique de ses souvenirs de ce pays, où il habita quelque temps à la suite de son père durant les campagnes napoléoniennes, et de textes récents sur l'histoire locale, toujours selon ses dires. On peut aussi noter des analogies avec des pièces qui lui ont peut-être inspiré certains passages : *Le Tisserand de Ségovie* d'Alarcon ou *La Dévotion à la croix* de Calderon (histoires d'amour, d'honneur et de sang) mais aussi des sources moins latines, tels que *Evadne or The Statue* de Richard Lalor Sheil (la scène des portraits), *Egmont* de Goethe, *Les Brigands* de Schiller... Cette pièce tire son nom d'une ville espagnole qui a pour nom **Ernani** où l'on a rajouté le H de Hugo pour en faire **HERNANI**.

Adaptations

La pièce est jouée trente-neuf fois en 1830 ; elle est reprise en 1838 avec Marie Dorval dans le rôle de dona Sol. En 1867, Meurice et Vacquerie travaillent sur une nouvelle mise en scène. En 1877, sous la direction d'Emile Perrin, la pièce est jouée par Mounet-Sully et Sarah Bernhardt : la critique est louangeuse. Hugo déclarera " vous vous êtes vous-même couronnée reine, reine deux fois, reine par la beauté, reine par le talent". Jusqu'en 1927, la pièce est reprise annuellement : à cette date, Emile Fabre conçoit une nouvelle mise en scène, et Mary Marquet joue aux côtés de Maurice Escande. En 1937, Georges Le Roy fait appel à Marie Bell et à Robert Vidalin. Entre 1952 et 1972, la pièce n'est plus jouée: la Comédie Française la remet sur le plateau dans une mise en scène de Robert Hossein avec Geneviève Casile et François Beaulieu.

Hernani a été mis en musique par Giuseppe Verdi en 1844 sous le titre de "Ernani".

Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Hernani>

Documents électroniques

<http://www.theatrons.com/theatre-xix.php>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_fran%C3%A7aise_du_XIXe_si%C3%A8cle

<http://www.bacdefrancais.net/theatre-histoire.php>

http://fr.wikidia.org/wiki/Drame_romantique

<http://www.lyc-levigan.ac->

[montpellier.fr/doc_pedagogie/espace_eaf/cours/mvt_litteraires/romantisme.htm](http://www.lyc-levigan.ac-montpellier.fr/doc_pedagogie/espace_eaf/cours/mvt_litteraires/romantisme.htm)

<http://www.etudes-litteraires.com/drame-romantique.php>

<http://www.bordas-interactif.fr/videos/avare/avare-lexique-theatre.pdf>

<http://www.theatrales.uqam.ca/glossaire.html>

<http://francite.net/education/page26.html>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Hernani>

Dictionnaires

Pierre Ripert, *Dictionnaire des auteurs classiques*, Mini-Poche, 2002.

Livres

M.-C. Hubert, *Le théâtre*, A. Colin.

A. Ubersfeld, *Le drame romantique*, Belin.

X.Darcos, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Éducation-Référence, 1992.

Travail hors-classe

. Recherche sur le commentaire composé et ses caractéristiques.

. Lecture complète de l'ouvrage *Hernani* de Victor Hugo.

. Choix et commentaire des extraits les plus marquants.

. Analyse de la scène d'exposition.

. Analyse d'*Hernani*-personnage.

. C'est quoi un commentaire composé ?

Module IV : Analyse du théâtre / XIX^{ème} siècle

Étude de l'œuvre 1 : *Hernani* de Victor Hugo

Objectif : Analyser et déterminer les caractéristiques de la scène d'exposition dans l'ouvrage *Hernani* de Victor Hugo

La technique du commentaire composé

- L'introduction
- Le développement
- La conclusion

L'introduction

Remarques préliminaires

Il est généralement conseillé d'écrire des phrases complexes. Quelques éléments relatifs à l'auteur peuvent être formulés, à condition qu'ils éclairent la lecture du texte en question. Au tout début de l'introduction du commentaire composé, il ne faut pas omettre l'entrée en matière. Le plan, quant à lui, doit être énoncé clairement et élégamment à la fin de l'introduction.

Les composantes de l'introduction du commentaire composé :

- Entrée en matière.
- Situation de l'œuvre : il s'agit de situer le texte dans son contexte. S'ils éclairent le texte, des rappels biographiques peuvent être mentionnés (à condition aussi qu'ils soient exacts). Le contexte historique et / ou esthétique peut également être évoqué.
- Présentation des axes de lecture et annonce du plan. L'annonce du plan doit être faite de manière élégante et découle logiquement des axes de lecture que vous avez présentés. L'exemple ci-dessous présente quelques maladresses :

Dans une première partie, je montrerai comment le temps permet au poète d'être heureux. Nous étudierons donc l'ensemble des éléments évoquant le bonheur du poète. Et, dans une deuxième partie, nous mettrons en évidence la rupture de l'harmonie qu'a causée la mort de la compagne du poète.

Au contraire, l'exemple ci-dessous est plus clair et plus habile :

Le temps semblait rendre le poète heureux, mais la mort de sa compagne a brisé l'harmonie du couple, et le poète se retrouve désormais seul.

Le développement

Le corps du devoir se compose de plusieurs parties (idéalement au nombre de trois) séparées par des transitions qui assurent la cohérence de l'ensemble du développement.

De quoi s'agit-il ?

Le commentaire composé est l'étude approfondie et organisée d'un texte littéraire. Concrètement, il s'agit d'étudier l'alliance sens du texte / forme du texte, c'est-à-dire :

- ce que dit le texte (signification du texte) ;
- la manière dont c'est dit, à savoir les moyens stylistiques mis en œuvre par l'auteur pour assurer la cohérence de son texte.

Comment rédiger le développement du commentaire composé ?

Le développement du commentaire littéraire ne repose pas sur la juxtaposition de remarques sur le sens du texte et sur les formes d'écriture. C'est d'ailleurs l'un des écueils les plus fréquents. En effet, s'il est composé, c'est que le commentaire est organisé : il est le fruit d'une réflexion poussée destinée à rendre le texte intelligible. En fait, le commentaire composé est une espèce de bilan de lecture : les paragraphes qui le composent éclairent le texte car ils en proposent une lecture argumentée et cohérente. Bien souvent, les trois parties du développement (ainsi que les différents paragraphes de chacune de ces trois parties) évoquent des aspects qui peuvent sembler disparates de prime abord, mais qui doivent former, à la lecture de l'ensemble du devoir, un commentaire harmonieux qui aborde tous les aspects du texte. Ainsi, dans un sujet de baccalauréat, une (ou des) question(s) précède(nt) le libellé « Vous ferez un commentaire de ce texte. » Quelques exemples :

1. Montrez en quoi ce texte appartient au genre poétique.
2. Qu'apporte l'emploi de la ponctuation à la compréhension du texte ?
3. Justifiez le découpage du texte en paragraphes distincts.
4. Montrez par quels procédés l'écrivain se met en scène dans les différentes lettres du corpus.
5. etc.

etudes-litteraires.com

Ces questions sont là pour vous aider : certes, elles ne vous indiquent pas — en principe — les différentes parties de votre commentaire, mais elles vous permettent d'identifier des aspects intéressants du texte qu'il ne faudra pas éluder dans le commentaire du texte.

Le commentaire est aussi un exercice d'argumentation : vos paragraphes doivent présenter des thèses et des arguments (stylistiques). De même, ils doivent répondre à une progression : généralement, il s'agit d'évoquer des éléments remarquables pour en proposer progressivement, et avec objectivité, une lecture plus profonde. Autrement dit, il s'agit d'identifier d'abord les aspects les plus évidents du texte pour ensuite repérer des éléments moins apparents mais qui correspondent à l'intention de l'auteur et à la cohérence du texte.

En résumé :

- Le commentaire composé est une analyse d'un texte littéraire qui n'oppose pas le fond (c'est-à-dire le sens) du texte et sa forme (d'écriture) ;
- L'analyse du texte est une analyse argumentée : la lecture du texte que vous proposez est cohérente et objective. Vos propos sont toujours justifiés.
- Il doit y avoir une progression dans votre réflexion : vos paragraphes et vos parties s'enchaînent logiquement ; vous évoquez des phénomènes généraux de prime abord et des aspects particuliers ensuite.

Comment s'y prendre pour élaborer un commentaire ?

Tout d'abord, il est nécessaire de lire plusieurs fois le texte à commenter. Munissez-vous de votre brouillon, et notez les thèmes du texte. Écrivez toutes vos impressions et vos idées car vous risquez de les oublier par la suite. La construction du plan vient après, une fois que vous aurez classé tous les aspects du texte.

Que doit-on étudier pour commenter un texte ?

Le commentaire composé est une analyse d'un texte qui ne sépare pas le fond et la forme. Attardez-vous de prime abord aux moyens littéraires mis en œuvre par l'auteur afin de pouvoir dégager, par la suite, du sens :

- Quel est le genre du texte? S'agit-il d'un texte poétique ? Est-ce de la prose ? Est-ce de la prose poétique ? S'agit-il d'un extrait de roman, d'une nouvelle ? D'un récit autobiographique ?
- Quels sont les temps des verbes ? Quels sont les modes ? Ainsi, l'impératif est le mode de l'injonction, du conseil, de la prière. L'indicatif est le mode de la certitude, le conditionnel de l'éventualité, etc.
- Au niveau du lexique utilisé, peut-on identifier des champs lexicaux? Les champs lexicaux permettent bien souvent d'identifier le(s) thème(s) du texte.
- Quel est le niveau de langue employé (soutenu, courant, familier) ? Les niveaux de langue adoptés peuvent en dire plus sur, par exemple, le niveau social d'un personnage, sur ses sentiments, etc.
- Le vocabulaire est-il péjoratif ou mélioratif (pour mélioratif, on dit aussi « valorisant » ou encore « appréciatif ») ?
- Pouvez-vous identifier des figures de style ? Si oui, nommez-les (si vous le pouvez ; dans le contraire, contentez-vous d'expliquer ce que vous observez et les effets produits) et analysez-les. Le fait d'identifier une figure de style entraîne obligatoirement une analyse : pas de remarques stylistiques sans analyse.
- Observez les pronoms personnels ainsi que les adjectifs et pronoms possessifs : qui parle et à qui ?
- Essayez d'identifier le registre du texte : est-il polémique ? Ironique ? Pathétique ? Épique ? Humoristique ? Comique ? Injonctif ? Sarcastique ?
- Attardez-vous sur le rythme du texte : observez la ponctuation. Les phrases sont-elles longues ou courtes ?
- En poésie surtout, mais en prose aussi, examinez les sonorités (allitérations, assonances).
- etc.

Selon le genre du texte que vous avez à commenter, vos analyses différeront un peu :

- pour un texte poétique, il faudra surtout s'attarder sur le vers, sur la structure du texte, sur le mètre, sur le rythme, sur la rime, les figures de style, etc.
- pour un texte extrait d'un roman, observez l'énonciation (qui parle ? à qui ? et comment ?). Le texte est-il narratif ? Descriptif ? Argumentatif ? Identifiez et analysez les temps verbaux et leurs valeurs. Quel est le point de vue adopté par le narrateur ? Commentez la construction des phrases, le lexique employé, identifiez les champs lexicaux s'il y en a, présentez le cadre spatio-temporel, évoquez la tonalité du texte et les registres de langue, etc.
- pour un texte de théâtre, identifiez avant tout les différents types de parole (monologue, dialogue, aparté, etc.), la structure du dialogue s'il s'agit d'un dialogue. Commentez les didascalies, faites des remarques sur les personnages, sur le genre du texte théâtral : s'agit-il d'une tragédie ? D'une comédie ?

Bien sûr, chaque texte littéraire est singulier : c'est à vous, selon le commentaire composé que vous avez à faire, de commenter l'originalité de votre texte. Les différentes suggestions d'analyse ci-dessus ne prétendent pas à l'exhaustivité, mais constituent un vade-mecum pour le commentaire littéraire.

En résumé :

- Le but d'un commentaire composé est d'expliquer le texte et ses enjeux de manière ordonnée. C'est une explication de texte organisée.
- Des transitions assurent la cohérence entre les différentes parties du commentaire composé.
- Les commentaires composés réussis sont ceux qui parviennent à énoncer clairement et de manière argumentée :
 - le sujet du texte ;
 - la forme du texte ;
 - comment la forme du texte est liée au sens (au fond) du texte, c'est-à-dire comment les moyens mis en œuvre par l'auteur aboutissent à un (ou plusieurs) sens ; autrement dit : comment le style du texte est le reflet du sujet du texte.
- Les commentaires composés voués à l'échec sont ceux qui racontent l'histoire (paraphrase), ceux qui suivent l'ordre du texte (explication linéaire), ceux qui séparent le fond et la forme du texte, ceux qui présentent une juxtaposition de remarques grammaticales, stylistiques, rhétoriques sans commentaires pertinents.

La conclusion

La conclusion du commentaire composé se compose :

- d'un bilan de votre commentaire composé : il s'agit en fait de résumer brièvement votre développement ;
- d'un élargissement (ouverture) : on peut mentionner un ou plusieurs textes ayant la même thématique. L'ouverture que vous proposez doit avoir un lien thématique ou stylistique avec le texte que vous avez commenté.

Lire la suite sur <http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/technique-commentaire-compose.php>

En quelques mots : C'est quoi un commentaire composé ?

Le commentaire composé est un travail d'analyse qui montre la capacité du lecteur à reproduire, à interpréter un texte. Commenter un texte veut dire, procréer, dire ce que l'auteur n'a pas pu dire. Il ne faut jamais répéter le texte. La répétition n'est pas un commentaire.

L'INTRODUCTION

Après avoir situé le texte dans son contexte littéraire, il faut signaler les moments forts de l'énoncé ou les axes de lecture. Se poser les questions qui peuvent répondre aux attentes du lecteur ou qui dévoilent le «non-dit».

LE DÉVELOPPEMENT

Il vient pour expliquer et analyser les axes choisis. Il doit suivre une argumentation précise qui respecte la nature du texte :(roman, poésie, théâtre...) et sa morphologie. Le lecteur doit prendre en considération la pensée de l'auteur comme dans le cas de *Candide* de Voltaire, dans *Hernani* de Victor Hugo et ses insinuations. Le lecteur doit identifier le texte et ses particularités. Il doit être capable de déchiffrer les messages et de les comprendre, afin de faire une interprétation convenable. Le commentaire se base sur les connaissances, les lectures précédentes ou actuelles, le style, la compréhension, les idées et la qualité des expressions du lecteur...

LA CONCLUSION

Elle est soit un résumé bref, soit une ouverture qui met en valeur la problématique et donne d'autres dimensions au texte.

Source : http://www.lemag.ma/Quelques-petites-explications_a83476.html

Documents électroniques

http://www.lemag.ma/Quelques-petites-explications_a83476.html

<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/technique-commentaire-compose.php>

→ Analyse de l'œuvre

Extrait1/ Scène 1 de L'Acte I Scène d'exposition : aspects et fonctions

Acte I : Le roi

SARAGOSSE

Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur une table.

SCÈNE PREMIÈRE

DOÑA JOSEFA DUARTE, vieille, en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais (matière très dure, d'un noir brillant dont on fait les bijoux) à la mode d'Isabelle-la-catholique ; **DON CARLOS**.

DOÑA JOSEFA, seule.

Elle ferme les rideaux cramoisis (rouges) de la fenêtre, et met en ordre quelques fauteuils. On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui ?

Un nouveau coup.

C'est bien à l'escalier

Dérobé.

Un nouveau coup.

Vite, ouvrons.

Elle ouvre la petite porte masquée. Entre don Carlos, le manteau sur le visage et le chapeau sur les yeux.

Bonjour, beau cavalier.

Elle l'introduit. Il écarte son manteau, et laisse voir un riche costume de velours et de soie à la mode castillane de 1519. Elle le regarde sous le nez et recule.

Quoi ! Seigneur Hernani, ce n'est pas vous ? — Main-forte !
Au feu !

DON CARLOS, *lui saisissant le bras.*

Deux mots de plus, duègne (gouvernante), vous êtes morte !
Il la regarde fixement. Elle se tait effrayée.

Suis-je chez doña Sol, fiancée au vieux duc
De Pastraña, son oncle, un bon seigneur, caduc (Périmé),
Vénéralbe et jaloux ? Dites. La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux (Les jaloux),
Le jeune amant sans barbe, à la barbe du vieux.
Suis-je bien informé ?

Elle se tait. Il la secoue par le bras.

Vous répondez, peut-être.

DOÑA JOSEFA.

Vous m'avez défendu de dire deux mots, maître.

DON CARLOS.

Aussi n'en veux-je qu'un. — oui, — non. — ta dame est bien
Doña Sol De Silva ? Parle.

DOÑA JOSEFA.

Oui. Pourquoi ?

DON CARLOS.

Pour rien.

Le duc, son vieux futur, est absent à cette heure ?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Sans doute elle attend son jeune ?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Que je meure !

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Duègne, c'est ici qu'aura lieu l'entretien ?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Cache-moi céans (dans).

Vous? **DOÑA JOSEFA.**

Moi. **DON CARLOS.**

Pourquoi ? **DOÑA JOSEFA.**

Pour rien. **DON CARLOS.**

Moi, vous cacher ? **DOÑA JOSEFA.**

Ici. **DON CARLOS.**

Jamais. **DOÑA JOSEFA.**

DON CARLOS, tirant de sa ceinture un poignard et une bourse.

Daignez (acceptez), madame,
Choisir de cette bourse ou bien de cette lame.

DOÑA JOSEFA, prenant la bourse.

Vous êtes donc le diable ?

DON CARLOS

Oui, duègne. **DOÑA JOSEFA**, ouvrant une armoire étroite dans le mur.

Entrez ici. **DON CARLOS**, examinant l'armoire.

Cette boîte !

DOÑA JOSEFA, refermant l'armoire.

Va-t'en si tu n'en veux pas. **DON CARLOS**, rouvrant l'armoire.

Si. *L'examinant encore.*

Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure
Le manche du balai qui te sert de monture ?

Il s'y blottit avec peine.

Ouf !

DOÑA JOSEFA, joignant les mains avec scandale.

Un homme ici ! **DON CARLOS**, dans l'armoire restée ouverte.

C'est une femme, est-ce pas,
Qu'attendait ta maîtresse ?

DOÑA JOSEFA.

Ô ciel ! J'entends le pas
De doña Sol. Seigneur, fermez vite la porte.

Elle pousse la porte de l'armoire qui se referme.
DON CARLOS, *de l'intérieur de l'armoire.*

Si vous dites un mot, duègne, vous êtes morte.

DOÑA JOSEFA, *seule.*

Qu'est cet homme? Jésus mon dieu ! Si j'appelais ?...
Qui ? Hors madame et moi, tout dort dans le palais.
Bah ! L'autre va venir. La chose le regarde.
Il a sa bonne épée, et que le ciel nous garde
De l'enfer !

Pesant la bourse.
Après tout, ce n'est pas un voleur.
Entre doña Sol, en blanc. Doña Josefa cache la bourse.

Analyse de la scène 1 de L'Acte I

Quelques éléments du para-texte

Avant d'expliquer la scène d'exposition, il est important, à notre avis, d'étudier quelques éléments du para-texte. Le para-texte veut dire tout ce qui accompagne le texte : illustrations, notes, préface, explications, épigraphe...

L'incipit de l'œuvre est aussi intéressant.

***Hernani*, le titre** : Le titre que Victor Hugo a choisi pour son drame romantique.

Dans les notes relatives à la pièce, éditée chez Théâtre de poche à la page 216 nous lisons l'explication suivante : « Ce nom est celui d'une bourgade espagnole que le petit Victor traversa en 1811, ERNANI, nom auquel Victor Hugo a ajouté le "H" de son propre nom. Le titre de l'édition originale est *Hernani* ou l'honneur castillan, le sous-titre : *TRES PARA UNA* (Trois pour une). »

C'est quoi une scène d'exposition ?

Une scène d'exposition « doit instruire le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, du lieu de la scène et même de l'heure où commence l'action, du nom, de l'état, du caractère et des intérêts de tous les principaux personnages. Elle doit être entière, courte, claire, intéressante et vraisemblable » Cité par Schérer, in *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 1973

Dans *Hernani*, la scène 1 de l'Acte I, n'a rien à voir avec la scène d'exposition classique. En effet, déjà le décor ne signale pas l'entrée d'un palais ou la cour d'un palais comme c'est généralement le cas dans les pièces classiques, mais une ville à part « Saragosse » :

Saragosse (en aragonais et en castillan : *Zaragoza*, du latin : *Caesaraugusta*) est une ville espagnole, capitale de la province du même nom et de l'Aragon. [...] Un important traité fut signé à Saragosse (traité de Saragosse) en 1529 entre Espagnols et Portugais pour le partage des découvertes du Nouveau Monde.¹

Un protagoniste qui n'a rien de royal

L'acte est intitulé Le ROI, mais introduit déjà un personnage particulier qui passe inaperçu dans la scène d'exposition. Un roi qui pénètre un demeure tel un voleur pour confirmer certains dires, alors qu'il pouvait procéder autrement au vu de son statut et de son pouvoir. Une situation comique, voire ridicule d'un protagoniste qui paie une bourse dans le but de se cacher dans une armoire étouffante. Une personne reléguée au second plan, disqualifiée : « **Diable, chose, enfer...** » Mise hors de son statut ; n'est-il pas une manière de ridiculiser la monarchie et son retour au pouvoir après des révolutions vaines et sanguinaires où les jeunes et les femmes étaient les seuls perdants ?

Depuis les premières didascalies, nous sentons ce mélange de genres qui fait du drame romanesque, un vaste champ d'expression d'émotions et d'idées sans contraintes conventionnelles. La présence intense des indications scéniques est une autre caractéristique du drame romantique, parce que dans une pièce classique les didascalies sont économisées et peu développées. Deux acteurs entrent dans un dialogue inattendu puisque Dona Josépha a pris l'intrus pour Hernani, mais il s'est avéré qu'il s'agit d'un autre type. Don Carlos laisse

¹ . <http://fr.wikipedia.org/wiki/Saragosse>

entendre les fils d'une intrigue en pleine action et freine le rôle de la scène d'exposition qui devait être présentative, mais qui devient dramatique. Dramatique, puisque **l'action est immédiate**, nous avons l'impression que nous sommes en plein jeu scénique. L'échange des répliques plus ou moins rapide, accélère les événements et nous révèle que trois hommes aiment la même femme et qu'ils sont capables de faire des conneries si graves pour arriver à la posséder. Bien que Don Carlos a confirmé à plusieurs reprises qui est venu « *pour rien* », une double signification, qui peut renvoyer à la femme, dévalorisée et mise à l'écart (à L'époque) ou à la monarchie qui est revenue après une longue lutte et une longue suite de révolutions. Une manière de ridiculiser ce retour indigne.

Ainsi, UNE RIVALITÉ féroce cache des abus terribles de pouvoir et de différences....La femme reste un objet disputé malgré son rang social, incapable de choisir ou de prendre une décision, malmenée et soumise et elle ne peut atteindre ses objectifs qu'une fois morte. Faut-il mourir pour prouver son humanité ? Faut-il subir autant de maux pour la simple raison d'être une femme ??? Un homme sans pouvoir, sans statut n'a-t-il pas le droit d'aimer, de rêver ? Un homme sans passé, sans présent, n'a-t-il pas le droit à un futur plus clément ??? Des questions que la scène d'exposition pose d'une manière implicite et que le lecteur averti doit découvrir, afin de les débattre.

Une conversation tendue

Un roi déguisé s'introduit comme un voleur dans une chambre à coucher pendant la nuit, pour obtenir un aveu forcé d'une gouvernante qui le prend pour quelqu'un d'autre. Cet autre n'est qu'Hernani. Une conversation inattendue et sous menace que Dona Joséfa doit subir, et qui se termine par cacher l'intrus dans une armoire !! Drôle de scélérat qui paye ses victimes pour obtenir des informations sur une situation amoureuse qui semble l'intéressé malgré la décision prise de la femme aimée qui a déjà désigné son amant... Pourtant, l'envie d'avoir tout objet désiré, de pouvoir tout posséder... pousse un roi à se baisser et à se ridiculiser dans l'espoir de conquérir le cœur d'une femme qui appartient à un autre...

Dites. La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,
Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux (Les jaloux),
Le jeune amant sans barbe, à la barbe du vieux.
Suis-je bien informé ?

Elle se tait. Il la secoue par le bras.

Vous répondrez, peut-être.

DOÑA JOSEFA.

Vous m'avez défendu de dire deux mots, maître.

DON CARLOS.

Aussi n'en veux-je qu'un. — oui, — non. — ta dame est bien
Doña Sol De Silva ? Parle.

DOÑA JOSEFA.

Oui. Pourquoi ?

DON CARLOS.

Pour rien.

Le duc, son vieux futur, est absent à cette heure ?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Sans doute elle attend son jeune?

DOÑA JOSEFA.

Oui.

DON CARLOS.

Que je meure!

DOÑA JOSEFA.

Oui.

Un roi peut obtenir des informations autrement, et non en personne, en posant des questions ironiques, voire illogiques qui donnent cet aspect comique à la scène malgré le ton sérieux ou tendu qui devait plutôt effrayer le spectateur et non lui faire rire. Sans oublier le jeu mimique ou le gestuel dans la mesure où le roi ouvre et ferme l'armoire pour pouvoir voir et écouter les personnes qui seront dans la chambre, ce qui pousse la gouvernante à l'enfermer et le cacher comme un scélérat qui s'introduit au mauvais moment et qui cherche à se dissimuler.

Un mélange de genres se remarque, puisque nous avons l'impression de lire une scène moliéresque et non victorienne. Ce jeu scénique entre le roi déguisé et la gouvernante, nous rappelle cette querelle ludique et amusante entre un valet et son maître chez Molière.

Source : D'après : Mme. Nadia Birouk

Travail Hors-classe

- . Lecture de la suite de la pièce.**
- . Analyse du héros dans le drame romantique.**
- . Analyse du héros et de l'identité dans *Hernani*.**
- . Analyser la scène 4 de l'Acte III.**



Module IV : LE DRAME ROMANTIQUE

Pr. Nadia Birouk

Leçon : Le héros et l'identité dans *Hernani*

Le héros dans le drame romantique

Le héros romantique est seul, marginalisé, amoureux, singulier, différent de ses semblables, impuissant, jeune, déchiré par les passions et la fatalité d'un destin troublé. Il est individuel, solitaire, porte parole de ceux qui veulent s'exprimer, il essaye souvent de dévoiler un moi existentiel mais ambigu. Il est généralement un héros tragique, voué à la mort.

Un héros existentiel et problématique

I-Un être de jeunesse et de passion

Le héros romantique, au théâtre comme dans le roman, est préférentiellement un être jeune : Chatterton a dix-huit ans, Lorenzo vingt trois, Hernani et Ruy Blas ne sont guère plus âgés. À cette jeunesse s'associe souvent la passion amoureuse : celle d'Hernani pour Dona Sol, de Chatterton pour Kitty Bell, de Ruy Blas pour la Reine, de Didier pour Marion, de Cyrano pour Roxane. Moins jeunes, lorsqu'ils ne sont pas mus par l'amour, les héros le sont par leur passion de la vérité, par la haine, la vengeance, la jalousie... Ignorant l'indifférence, ils vivent dans les affres de sentiments exacerbés, dans un tourment ou une souffrance qui fonde leur existence.

II-Un être différent

Le héros du drame romantique est un être différent de ses semblables. Marginal, il vit en dehors des normes, préfère l'excès, affiche sa singularité. Plus qu'un type de héros, il est d'abord une individualité qui s'affirme avec force et revendique ce droit à la différence. Sa sensibilité, son intelligence, son comportement, ses propos trahissent et traduisent l'altérité du laquais amoureux d'une reine (Ruy Blas), du bouffon tragique (Le roi s'amuse), du poète incompris (Chatterton), de la criminelle transfigurée par l'amour maternel (Lucrece Borgia).

III-Un solitaire mélancolique

Aussi n'est-il pas étonnant que le héros soit un solitaire, tantôt rejeté par l'incompréhension des hommes, tantôt vivant volontairement à l'écart (Chatterton, Lorenzo). Lorsqu'il est présent dans le monde, son incapacité à se faire comprendre devient flagrante (Lorenzo, Chatterton, Dona Lucrezzia, Cyrano). Un cynisme affiché peut, seul, lui servir de masque et de bouclier (Triboulet dans *Le roi s'amuse* ou Lorenzo). Mais il reste un mélancolique, le héros romantique de « l'humeur noire », digne héritier des interrogations convulsives de Hamlet, être pessimiste voué à l'échec et à la mort.

IV-Un idéaliste impuissant

Épris d'idéal, le héros se trouve confronté à une réalité cruelle, décevante, scandaleuse, ignoble ou inique, qui suscite son dégoût et sa révolte. Ruy Blas jette son mépris à la face des « ministres intègres », Chatterton est révolté par la proposition infamante que lui a faite le Lord maire, Lorenzo se sent gagné par la gangrène qui a pourri ses idéaux. Mais la révolte est impuissante et n'a d'autre expression que les paroles ou les actes désespérés qui mènent droit à la mort et à ses différentes formes - de la mort acceptée (Lorenzaccio) au suicide (Chatterton, Ruy Blas, Hernani), de l'assassinat de l'être haï (Lorenzaccio, Hernani, Lucrèce Borgia) au meurtre volontaire ou non de l'être aimé (Antony, *Le roi s'amuse*)

Un héros ambivalent

I-Solitude et fraternité

Solitaire, incompris, le héros se soucie pourtant de l'humain ; il veut être le porte-parole de ceux qui ne peuvent pas s'exprimer ; il se sent investi d'une mission poétique (Chatterton), politique (Ruy Blas, Lorenzo), morale ou sociale (Hernani). Sa générosité pourtant ne trouve pas à s'employer. Il ne méprise pas les hommes, ses frères et ses semblables, mais il est victime de sa personnalité, de son individualité partagée entre l'égoïsme et l'altruisme.

II-Parole et action

Le héros du drame est plus un être de la parole rhétorisée qu'un être d'action. Chatterton ou Lorenzo en sont des illustrations frappantes. Leur discours est abondant, marqué du sceau de l'éloquence davantage que de celui de l'efficacité. Cependant, à l'inverse du bavard Hamlet qui retarde le moment du passage aux actes, les héros du drame romantique sont capables d'action, tels Lorenzo, Hernani, Ruy Blas, Cyrano.

II-Idéalisme et nihilisme

Animé par un idéal élevé qui le rend souvent inadapté à la société (Chatterton), le héros n'a d'autre alternative que de renoncer à ses rêves ou d'accepter la corruption de l'idéal (Lorenzo, Ruy Blas). Héros du désenchantement, il saborde les valeurs auxquelles il croyait dans le naufrage nihiliste de la parole cynique ou de la mort. Le cas de Lorenzo est tout à fait révélateur de cette attitude : au désenchantement qu'exprime le discours désabusé succède un meurtre qui jette son cadavre dans le néant métaphorique de l'oubli (la lagune de Venise).

III-Liberté et aliénation

*Revendiquant une liberté pour lui-même ou pour ses semblables, le héros romantique est pourtant aliéné à ses idéaux, à sa passion, à sa mission. Ses paroles et ses actes ne semblent pas dépendre de son libre-arbitre. Est-il même certain que ce héros tragique, voué au malheur, choisisse sa destinée lorsqu'il décide de sa propre mort ? Cette mort est-elle libération ou aliénation suprême ? Le héros romantique est souvent un étranger à lui-même, aliéné par la dualité qui le détermine et le conditionne, parfois jusqu'à la folie tragique du bouffon (*Le roi s'amuse*), du comédien (*Kean*) ou du monstre (*Lucrece Borgia*).*

Conclusion

Être profond et problématique, le héros du drame romantique est un héros moderne parce qu'il pose le problème crucial de l'identité et du libre-arbitre. En lui, se cristallisent instabilité et dualité, conscience tragique d'un absurde existentiel et révolte impuissante. Source du texte surligné: <https://sites.google.com/site/dalozsl/les-heros-du-drame-romantique>

Hernani est un héros romantique par excellence, jeune et solitaire... Il espère venger la mort de son père, épris de Dona Sol. Enlisé entre sa passion et sa vengeance, il subit un sort incertain et une fatalité ambivalente qui se terminent par sa mort.

Que représente Hernani ? Quelle est l'identité de ce héros ? Peut-on vraiment parler d'un héros avec le vrai sens du terme ?

Un héros emblématique

Hernani est marginalisé dont le père est décapité. Un être sans véritable identité, mis à l'écart, un **banni** (expatrié), comme il préfère lui-même se nommer. Un homme sans origines, sans demeure, sans patrie, sans biens....

Un jeune qui prévoit de cohabiter en paix avec la femme de sa vie, mais il se trouve poursuivi et menacé... Il hésite de mêler Dona Sol dans une relation sans issue en essayant à maintes reprises de la repousser ; comme c'est le cas dans cette scène :

HERNANI

—
Parmi mes rudes compagnons ?
Proscrits dont le bourreau sait d'avance les noms,
Gens dont jamais le fer ni le cœur ne s'émousse,
Ayant tous quelque sang à venger qui les pousse ?
Vous viendrez commander ma bande, comme on dit ?
Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit !
Quand tout me poursuivait dans toutes les Espagnes :
Seule, dans ses forêts, dans ses hautes montagnes,
Dans ses rocs où l'on n'est que de l'aigle aperçu,
La vieille Catalogne en mère m'a reçu.
Parmi ses montagnards, libres, pauvres et graves,
Je grandis, et demain, trois mille de ses braves,

Si ma voix dans leurs monts fait résonner ce cor,
Viendront... vous frissonnez, réfléchissez encor.
Me suivre dans les bois, dans les monts, sur les grèves,
Chez des hommes pareils aux démons de vos rêves ;
Soupçonner tout, les yeux, les voix, les pas, le bruit,
Dormir sur l'herbe, boire au torrent, et la nuit
Entendre, en allaitant quelque enfant qui s'éveille,
Les balles des mousquets siffler à votre oreille.
Etre errante avec moi, proscrite, et, s'il le faut,
Me suivre où je suivrai mon père, à l'échafaud.
Scène 2 de L'acte I, *Hernani* de Victor Hugo.

Sa tête même a été demandée contre une rançon, tel un gangster. Cette identité floue et imprécise ne peut qu'universaliser cet héroïsme suicidaire des jeunes, qui sont généralement écrasés par une société où seuls les vieux profitent des biens et des meilleurs statuts sous prétexte que les femmes et les jeunes sont irresponsables : des incapables. Dona Sol malgré son statut et ses provenances, elle ne peut choisir son mari et reste un simple objet de désir disputé par trois hommes. Déjà dans ce drame, Victor Hugo met en lumière la situation des jeunes et des femmes à l'époque qui veulent des véritables chances pour exister dignement dans un pays de droits et d'égalités...

L'équilibre politique cache un déséquilibre socioculturel et économique affreux où seuls les vieux, riches, aristocrates ou nobles accaparent le pouvoir et les biens. Les jeunes comme *Hernani* qui ont un esprit pamphlétaire sont cernés, poursuivis et voués à la mort ou à l'oubli.

Don Carlos, doña Sol
DOÑA SOL, au balcon.

—
Est-ce vous, *Hernani* ?
DON CARLOS, à part.

—
Diable ! Ne parlons pas !
Il frappe de nouveau des mains.
DOÑA SOL

—
Je descends.
Elle referme la fenêtre, dont la lumière disparaît. Un moment après la petite porte s'ouvre, doña Sol sort une lampe à la main, elle dit :
Hernani !
Entr'ouvrant la porte. Carlos rabat son chapeau et s'avance précipitamment vers elle.
DOÑA SOL laisse tomber sa lampe.

—
Dieu ! Ce n'est point son pas !
Elle veut rentrer.
DON CARLOS, courant à elle et la retenant par le bras.

—
Doña Sol !

DOÑA SOL

—
Ce n'est point sa voix ! Ah ! Malheureuse !
DON CARLOS

—
Eh ! Quelle voix veux-tu qui soit plus amoureuse ?
C'est toujours un amant, et c'est un amant roi !
DOÑA SOL

—
Le roi !
DON CARLOS

—
Souhaite, ordonne. Un royaume est à toi !
Car celui dont tu veux briser la douce entrave
C'est le roi ton seigneur ! C'est Carlos ton esclave !
DOÑA SOL

,
cherchant à se dégager de ses bras.

—
Au secours, Hernani !

...
DON CARLOS

—
Le juste et digne effroi !
Ce n'est pas ton bandit qui te tient ; c'est le roi !
DOÑA SOL
Non ! Le bandit, c'est vous ! N'avez-vous pas de honte !
Ah ! Pour vous au visage une rougeur me monte !
Sont-ce là les exploits dont le roi fera bruit ?
Venir ravir de force une femme, la nuit !
Ah ! Qu'Hernani vaut mieux cent fois ! Roi, je proclame
Que si l'homme naissait où le place son âme,
Si le cœur seul faisait le brigand et le roi,
Scène 2 de L'Acte II, *Hernani* de Victor Hugo.

La conscience tragique

Hernani symbolise le héros moderne qui vit *le mal de son époque*, ayant une conscience tragique de son existence brisée, mais incapable de changer les choses. Pourtant, il ne manque pas de courage, il parle sans avoir peur et prend au défi tous ceux qui cherchent sa perte. Sa vie est absurde puisqu'il vit sans véritables devises, il est conscient des abus du pouvoir et il a une connaissance de ses ennemis, aussi leurs points faibles, mais quand il détient les choses en main, elles semblent se faufiler entre ses doigts. N'oublions pas qu'Hernani incarne une révolution politique, dans la mesure où Victor Hugo a choisi le drame français pour représenter la crise de la monarchie et des jeunes à l'époque. *Hernani* reste un personnage type illustrant cette perte humaine qui pourrait changer l'avenir de La France. Le

fait de vouloir viser un large public dans le but de l'instruire et de le pousser à prendre conscience de son vécu est originel chez Hugo, puisqu'il écrit pour la première fois pour faire véhiculer des idées et des pensées pamphlétaires en espérant ainsi changer un futur incertain ou trouble. D'après : Mme. Nadia Birouk

Exercices (Hors-classe)

- . Lecture de la suite de la pièce.**
- . Analyse de la scène 4 de L'acte III.**
- . En quoi consistent l'héroïsme et la marginalité dans *Hernanide* Victor Hugo.**
- . Analyse du dénouement de la pièce.**



Extrait 2 : Scène 4 de l'Acte III

Objectifs : Analyser la scène 4 de L'Acte III
Initiation au *commentaire Composé*.

Hernani, III, 4, vers 973-1004.

Hernani a vu les préparatifs des noces de Donc Sol avec don Ruy Gomez. Il accable la jeune femme de reproches ironiques. Mais Dona Sol lui montre le poignard avec lequel elle se tuera pour échapper à ce mariage. Hernani, pris de remords, se jette à ses pieds, la suppliant de le fuir, lui qui n'aurait à offrir qu'une " dot de douleurs ", " un écrin (Récipient) de misère et de deuil ".

Hernani

- Monts (hauteur) d'Aragon ! Galice ! Estramadoure !

- Oh ! Je porte malheur à tout ce qui m'entoure !

J'ai pris vos meilleurs fils, pour mes droits, sans remords;

Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts !

C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne.

Ils sont morts ! Ils sont tous tombés dans la montagne,

Tous sur le dos couchés, en braves, devant Dieu,

Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu !

Voilà ce que je fais de tout ce qui m'épouse !

Est-ce une destinée à te rendre jalouse ?

Dona Sol, prends le duc, prends l'enfer, prends le roi !

C'est bien. Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que moi !

Je n'ai plus un ami qui de moi se souviene,

Tout me quitte, il est temps qu'à la fin ton tour vienne,

Car je dois être seul. Fuis ma contagion (contamination, infection).

Ne te fais pas d'aimer une religion!

Oh ! Par pitié pour toi, fuis ! - Tu me crois, peut-être,

Un homme comme sont tous les autres, un être

Intelligent, qui court droit au but qu'il rêva.

Détrompe-toi. Je suis une force qui va !

Agent aveugle et sourd de mystères funèbres

Une âme de malheur faite avec des ténèbres !

Où vais-je ? Je ne sais. Mais je me sens poussé

D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.

Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.

Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,

Une voix me dit: Marche! Et l'abîme est profond,

Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond !

Cependant, à l'entour de ma course farouche,

Tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche !

Oh ! Fuis ! Détourne-toi de mon chemin fatal,

Hélas ! Sans le vouloir, je te ferais du mal !

Hernani, III, 4, vers 973-1004.

Pour préparer le commentaire composé (Exercice à faire Hors-classe)

1. La volonté de voir clair en soi et de se définir : en étudier les modalités (alternance de monologue et de dialogue, introspection, analyse) et récit d'actions, mélange des temps verbaux).
2. Une personnalité originale. Analyser la manière dont s'expriment un passé, une vie passionnée, un destin tracé.
3. L'archétype du héros romantique. Montrer comment s'opère une généralisation faisant d'un être particulier l'image symbolique du héros romantique.

COMMENTAIRE COMPOSÉ: Montrer comment, par des jeux de formulations diverses et par des procédés de généralisation, l'analyse que mène Hernani le conduit à tracer le portrait du héros romantique.

PRÉSENTATION DU TEXTE

Certains moments de crise sont, au théâtre, l'occasion de tirades lyriques dans lesquelles, mêlant à l'introspection les réminiscences (souvenirs) et l'expression de leurs doutes, les héros tragiques tentent de se situer et de se définir. L'extrait de la scène 4 de l'acte III d'Hernani nous montre un héros désespéré (déconcentré) mais lucide. Dans un monologue très agité, au rythme fréquemment brisé, il fait alterner le présent et le passé, les élans et les incertitudes, et s'adresse à Dona Sol en la prenant à témoin d'une destinée tragique dans laquelle elle n'a pas, semble-t-il, sa place. Le portrait qu'Hernani trace de lui-même, présente les traits et le comportement d'un homme marqué par un destin exceptionnel et malheureux. Certaines particularités permettent cependant de voir en lui, de manière plus générale, l'archétype du héros romantique, voué, malgré ses efforts et ses aspirations au bonheur, à la mort. L'étude du texte pourra s'attacher aux différentes formes d'expression de la démarche introspective, puis montrera les traits originaux d'un être passionné à travers lequel on peut définir le héros type du drame romantique.

I. UNE VOLONTÉ DE SE DÉFINIR ET DE VOIR CLAIR EN SOI

La démarche introspective, à la première personne, passe par différents types de formulations qui permettent au héros de mieux cerner ce qu'il est. On pourra étudier les alternances de monologue et d'apparence de dialogue, l'alternance de récit et d'analyse que révèlent les modifications des temps.

a) Monologue ou dialogue ?

La longue tirade d'Hernani n'est interrompue par aucune réponse. Il s'agit d'un monologue, mais celui-ci s'adresse à des interlocuteurs différents, ce qui permet à Hernani de préciser sa situation face à son pays et face à Dona Sol.

Le dialogue : il apparaît à travers des interpellations et des invocations (prières) exprimées à la deuxième personne (v. 3, 14, 18, 32) et à travers des impératifs de recommandation adressés à Dona Sol (v. 11, 15, 17, 30, 31). Ces différents types d'énonciation suggèrent des réponses possibles et l'on entrevoit même une ébauche de dialogue au vers 17 : le tiret souligne une rupture, l'attente d'une réponse, peut-être. Un autre dialogue est ébauché au vers 27 (" une voix me dit ").

Le monologue : il apparaît surtout lorsque le protagoniste se parle à lui-même, s'interroge (" où vais-je ? " (v. 23)) et se prend lui-même comme objet de son observation ou de sa réflexion : " je " est alors sujet et " me " est complément (" je porte... m'entoure " (v. 2), " je fais... m'épouse " (v. 9), " je me sens poussé " (v. 23)). Si l'interpellation permet à Hernani de prendre à témoin de sa situation des êtres ou des choses, le monologue favorise la réminiscence sous forme de récit, et l'analyse.

b) Le récit et l'analyse

Le récit fait état d'actions passées (ce que marque l'emploi du passé composé (v. 3, 4, 6) et du présent soulignant la conséquence présente d'une action passée " je n'ai plus d'amis ", " tout me quitte " (v. 13, 14)). Il établit une rétrospective lyrique de ces actions en mettant en relief un héroïsme maudit et dangereux. L'analyse est formulée au présent : elle permet à Hernani de se caractériser. Les formulations sont lapidaires et catégoriques, tenant presque toutes en un seul vers (v. 9, 12, 13). C'est donc en se définissant par rapport à son pays (allusions à son comportement et à ses responsabilités en tant que chef, (v. 2-8)) et par rapport à Dona Sol (insistance sur le caractère maudit de ses actes et de sa situation), en faisant allusion au passé et au présent, en s'interrogeant lui-même, qu'Hernani trace de lui un portrait précis et tragique.

II. UN PERSONNAGE COMPLEXE ET MAUDIT

Les différents modes d'expression cités dans la première partie soulignent que la personnalité d'Hernani peut être perçue de manières différentes. Il est en effet complexe, passionné, contradictoire.

a) Un homme marqué par la mort et par la solitude

L'aspect maudit du personnage est illustré par les allusions au passé après l'affirmation catégorique " je porte malheur ". La relation de cause à effet entre l'action menée par Hernani (" j'ai pris ", " je les ai fait combattre " (v. 3, 4) et le résultat négatif (" Et voilà qu'ils sont morts " (v. 4)) est mise en relief par le présentatif " voilà " et par l'anaphore de " ils sont morts " (fin du vers 4, début du vers 6). L'idée de mort et de solitude est reprise par deux constatations (v. 14, 15) dont la deuxième est formulée comme une obligation (" je dois " (v. 15)), puis par l'insistance sur le malheur qui accompagne Hernani (" mystères funèbres ", " âme de malheur " (v. 21, 22)). Un champ lexical de la destruction se développe dans la fin du monologue (" abîme ", " flamme ", " sang ", " tout se brise ", " tout meurt ", " malheur à qui " (v. 30), " chemin fatal " (v. 31)). Les termes sont mis en valeur par la ponctuation, par des énumérations, par des répétitions anaphoriques qui rythment les vers de manière violente et abrupte (martèlement et coupes des vers 27 et 28).

b) Un homme dominé par la fatalité

Certaines formulations insistent sur la situation de victime d'Hernani. Poussé par un destin qui le dépasse, il ne s'appartient plus ; il subit sans possibilité de se révolter. Le pronom personnel de la première personne complément (v. 14), l'emploi du verbe " devoir " (v. 15), le participe passé passif " poussé ", l'allusion à " une voix " insistent sur l'impossibilité de résister. L'idée de fatalité apparaît enfin dans deux autres termes : l'infinitif négatif " sans le vouloir " et l'adjectif " fatal " terminent la tirade sur l'idée d'une force irrésistible.

c) Un homme désespéré qui refuse de faire le malheur de celle qu'il aime

La conscience douloureuse d'un destin fatal conduit Hernani à donner de lui une image négative et à écarter Dona Sol d'un destin de mort qu'il sait inévitable.

Une image négative : elle s'exprime à travers des images très catégoriques : " Tout ce qui n'est pas moi vaut mieux que moi " et par l'image refusée d'un homme intelligent. L'expression " un être intelligent ", placée aux vers 18 et 19 de façon telle que la métrique et la syntaxe ne

coïncident pas, est mise en relief, de même que le démenti apporté au vers 20 " détrompe-toi ". L'opposition entre un être intelligent et Hernani, telle qu'il la présente, est renforcée par le rapprochement des deux verbes (" courir droit au but " et " aller "). L'absence de complément dans la deuxième expression souligne l'absence d'objectif précis et le caractère aveugle d'une détermination incontrôlable.

Le rejet de Dona Sol : le sentiment d'une malédiction et la conscience de faire le malheur de ceux qu'il aime conduit Hernani à repousser Dona Sol. Cette attitude s'exprime à travers de nombreux impératifs de sens affirmatif ou négatif (répétition de " fuis " (v. 18, v. 31)) : il se présente ainsi sous la forme d'un éternel proscrit, solitaire et poursuivi par une sorte de malédiction qui le conduit à détruire tout ce qu'il approche.

Personnage individualisé par son expérience, son histoire, son passé, Hernani n'en présente pas moins certains traits permettant une généralisation : il apparaît comme l'archétype du héros du drame romantique.

III. L'ARCHÉTYPE DU HÉROS ROMANTIQUE AU THÉÂTRE

On observe dans le texte certaines formules qui permettent une généralisation : " tout ce qui " (v. 9), " une destinée " (v. 10), " tout me quitte " (v. 14), " Il est temps " (v. 14), " tout se brise ", " tout meurt " (v. 30). L'imprécision des termes généraux, les formules impersonnelles, le caractère indéfini des déterminants permettent d'adapter ces circonstances et ces situations à n'importe quel personnage dans une situation analogue : le héros tragique est seul, il sème la mort et le deuil autour de lui et avance sur un itinéraire dont il ne peut en rien dévier. On peut aussi noter le caractère tout à fait symbolique des vers 20 et 32 dans lesquels la personnalité du narrateur s'estompe derrière l'image de la force emportée par le destin. L'absence de précision concernant les lieux, le temps, les circonstances, l'emploi fréquent de termes symboliques ou métaphoriques (" souffle impétueux ", " l'abîme ", " course ", " chemin ") placent cette présentation sur un plan qui dépasse l'individu. Le " je " ne représente plus un être particulier, mais un élément privé d'autonomie semant la mort sur son passage.

On pourra alors définir ce héros comme un être de contradictions, cherchant la gloire et le bonheur mais apportant partout le malheur, cherchant à affirmer sa liberté, mais déterminé par le destin, souhaitant s'élever mais retombant toujours vers l'abîme des "ténèbres."

Source : http://www.lescorriges.com/fichesbac/hugo_hernani_III_4.htm

Module IV :

Le Drame Romantique

Leçon : Héroïsme et marginalité dans *Hernani*

Hernani est un héros écrasé par la société, déraciné, mis au second plan, guidé par son propre sort et son propre destinée afin d'assumer une fatalité dérisoire qui met en scène une vie vouée à la mort. Un homme robuste qui ne dépasse pas 20 ans, mais qui doit jouer un rôle ridicule où l'héroïsme devient synonyme de perte, d'échec et de suicide. Hernani est déjà condamné par une société des grands qui accapare pouvoir et richesse. Une société qui humilie et dégrade ses jeunes, qui les cernent et les manipulent pour des raisons politiques ou économiques et qui vit sur leurs cadavres et se nourrit de leur perte. Depuis le début, Hernani agit seul, sans protecteur, sans origines, sans véritables repères spatiotemporels, ce qui lui donne ce caractère universel, dans la mesure où les jeunes sont souvent marginalisés et irresponsabilisés... Etre à la marge de la société et espérer s'y intégrer est un vrai suicide.... Lorsqu'on fait tout pour garder les femmes aux lits et les jeunes à côté de leurs fins et leurs véritables rôles actifs, parler d'héroïsme devient une chose bouffonne. Hernani malgré sa jeunesse et ses talents de guerrier, il est poursuivi et sa tête est mise à prix, son unique crime c'est avoir osé aimer une femme déjà enviée par d'autres hommes plus riches et plus vieux que lui. Cela pose déjà le problème des droits de l'homme qui faisaient l'objet de la révolution française au XIX^{ème} siècle: y compris les droits des femmes et des jeunes qui se trouvent détournés et écrasés par une société malmenée et dirigée par les vieux politiciens avides d'argent, de pouvoir, de femmes et de gloire... Le rêve des jeunes qui ont fait la révolution française, s'affrontent à des réalités atroces, qui mettent à nu une autre réalité celle de l'injustice et de l'élimination de la moitié de la société au profit d'une minorité qui monopolise pouvoir et biens. Les jeunes ne pouvaient rien, leurs actes restent des simples gestes mortels sans issue. Une vraie torture, dépouillés de leurs forces et de leurs idées révolutionnaires, de leurs rêves d'égalité et de partage, les jeunes semblent tourner en rond dans un monde divisé et géré par les plus grands et les plus forts. Des forces manipulatrices à

tous les niveaux qui ne font qu'éloigner cette énergie juvénile en faveur d'une autre où seuls les intérêts commandent. Pour cela, tout est permis et tous les moyens sont possibles, même si le prix est celui de tuer femmes et jeunes. La fin tragique du drame n'est que le résultat logique de la marginalisation des jeunes et la culpabilisation de leurs actes, au moment où les vieux vivent doublement leurs amours, leur bonheur et leur statut.

Hernani est un cri, contre la soumission des femmes, contre l'exploitation et l'exclusion des jeunes, contre toute inégalité entre les sexes, contre toutes formes d'abus. Victor Hugo dénonce implicitement cet héroïsme solitaire ou suicidaire, et veut que les jeunes aient le pouvoir d'exister, d'aimer, de vivre pleinement leur vie sociale, économique et politique et non être seulement des marionnettes, des outils usés et délaissés après chaque épreuve et après chaque révolution. **Hernani** va mourir vainement comme plusieurs jeunes qui meurent dans les guerres, dans des conflits sanglants à l'époque sans savoir pourquoi. Cependant les vieux, eux, surtout les grands qui confisquent pouvoir et fortune meurent dignement, les mains propres et toujours applaudis par une société faite par les grands et pour les grands.

D'après : Pr. Nadia Birouk

Extrait3 : Scène 6 de l'acte V

Hernani, acte V, scène 6

Hernani ; Le Masque (Don Ruy Gomez) ; Dona Sol

DONA SOL

Je n'ai pu le trouver, ce coffret. HERNANI, à part.

Dieu ! C'est elle !

Dans quel moment !

DONA SOL

Qu'a-t-il ? Je l'effraie, il chancelle

A ma voix ! - Que tiens-tu dans ta main ? Quel soupçon !

Que tiens-tu dans ta main ? Réponds.

Le domino s'est approché et se démasque. Elle pousse un cri, et reconnaît don Ruy.

C'est du poison !

HERNANI

Grand Dieu !

DONA SOL, à Hernani.

Que t'ai-je fait ? Quel horrible mystère !

Vous me trompiez, don Juan !

HERNANI

Ah ! J'ai dû te le taire !

J'ai promis de mourir au duc qui me sauva.

Aragon doit payer cette dette à Silva.

DONA SOL

Vous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe

Tous vos autres serments !

A don Ruy Gomez.

Duc, l'amour me rend forte.

Contre vous, contre tous, duc, je le défendrai.

DON RUY GOMEZ, immobile.

Défends-le si tu peux contre un serment juré.

DONA SOL

Quel serment ?

HERNANI

J'ai juré.

DONA SOL

Non, non rien ne te lie !

Cela ne se peut pas ! Crime ! Attentat ! Folie !

DON RUY GOMEZ

Allons duc !

Hernani fait un geste pour obéir. Doña Sol cherche à l'entraîner.

HERNANI

Laissez-moi, Doña Sol. Il le faut.

Le duc a ma parole, et mon père est là-haut !

DONA SOL, à don Ruy Gomez.

Il vaudrait mieux pour vous aller aux tigres même

Arracher leurs petits qu'à moi celui que j'aime !

Savez-vous ce que c'est que Doña Sol ? Longtemps,

Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans, J'ai fait la fille douce, innocente, et timide,

Mais voyez-vous cet œil de pleurs de rage humide ?

Elle tire un poignard de son sein.

Voyez-vous ce poignard ? - Ah ! vieillard insensé,

Craignez-vous pas le fer quand l'œil a menacé

Prenez garde, don Ruy ! je suis de la famille,

Mon oncle ! - Ecoutez-moi. Fussé-je votre fille,

Malheur si vous portez la main sur mon époux !

Elle jette le poignard, et tombe à genoux devant le duc.

Ah ! je tombe à vos pieds ! Ayez pitié de nous !

Grâce ! Hélas ! monseigneur, je ne suis qu'une femme,

Je suis faible, ma force avorte dans mon âme,

Je me brise aisément. Je tombe à vos genoux !

Ah ! je vous en supplie, ayez pitié de nous !

DON RUY GOMEZ

Doña Sol !

DONA SOL

Pardonnez ! Nous autres Espagnoles,

Notre douleur s'emporte à de vives paroles,

Vous le savez. Hélas ! vous n'étiez pas méchant !

Pitié ! Vous me tuez, mon oncle, en le touchant !

Pitié ! Je l'aime tant !

DON RUY GOMEZ

Vous l'aimez trop !

HERNANI

Tu pleures !

DONA SOL

Non, non, je ne veux pas, mon amour, que tu meures !

Non ! je ne le veux pas.

A don Ruy,

Faites grâce aujourd'hui !

Je vous aimerai bien aussi, vous.

DON RUY GOMEZ

Après lui !

De ces restes d'amour, d'amitié, - moins encore,

Croyez-vous apaiser la soif qui me dévore ?

Montrant Hernani.

Il est seul ! Il est tout ! Mais moi, belle pitié !
Qu'est-ce que je peux faire avec votre amitié ?
O rage ! il aurait, lui, le cœur, l'amour, le trône,
Et d'un regard de vous il me ferait l'aumône !
Et s'il fallait un mot à mes vœux insensés,
C'est lui qui vous dirait : - Dis cela, c'est assez !
En maudissant tout bas le mendiant avide
Auquel il faut jeter le fond du verre vide !
Honte ! Dérision ! Non. Il faut en finir.
Bois.

HERNANI

Il a ma parole et je dois la tenir.

DON RUY GOMEZ

Allons !

Hernani approche la fiole de ses lèvres. Doña Sol se jette sur son bras.

DONA SOL

Oh ! Pas encor ! Daignez tous deux m'entendre !

DON RUY GOMEZ

Le sépulcre est ouvert, et je ne puis attendre.

DONA SOL

Un instant ! - Monseigneur ! Mon don Juan ! - Ah ! tous deux

Vous êtes bien cruels ! Qu'est ce que je veux d'eux ?

Un instant ! Voilà tout, tout ce que je réclame !

Enfin on laisse dire à cette pauvre femme

Ce qu'elle a dans le cœur !... - Oh ! Laissez-moi parler !

DON RUY GOMEZ, à Hernani.

J'ai hâte.

DONA SOL

Messeigneurs, vous me faites trembler !

Que vous ai-je donc fait ?

HERNANI

Ah ! Son cri me déchire.

DONA SOL, lui retenant toujours le bras.

Vous voyez bien que j'ai mille choses à dire !

DON RUY GOMEZ, à Hernani.

Il faut mourir.

DONA SOL, toujours pendue au bras d'Hernani.

Don Juan, lorsque j'aurai parlé,

Tout ce que tu voudras, tu le feras.

Elle lui arrache la fiole.

Je l'ai !

Elle élève la fiole aux yeux d'Hernani et du vieillard étonné.

DON RUY GOMEZ

Puisque je n'ai céans affaire qu'à deux femmes,

Don Juan, il faut qu'ailleurs j'aille chercher des âmes.

Tu fais de beaux serments par le sang dont tu sors,

Et je vais à ton père en parler chez les morts !
- Adieu !

Il fait quelques pas pour sortir. Hernani le retient.

HERNANI

Duc, arrêtez !

A Doña Sol.

Hélas ! je t'en conjure,

Veux-tu me voir faussaire, et félon, et parjure ?

Veux-tu que partout j'aïlle avec la trahison

Ecrive sur le front ? Par pitié, ce poison,

Rends-le moi ! Par l'amour, par notre âme immortelle !...

DONA SOL, sombre.

Tu veux ?

Elle boit.

Tiens maintenant.

DON RUY GOMEZ, à part.

Ah ! C'était donc pour elle !

DONA SOL, rendant à Hernani la fiole à demi vidée.

Prends, te dis-je.

HERNANI, à don Ruy.

Vois-tu, misérable vieillard !

DONA SOL

Ne te plains pas de moi, je t'ai gardé ta part.

HERNANI, prenant la fiole.

Dieu !

DONA SOL

Tu ne m'aurais pas ainsi laissé la mienne,

Toi ! Tu n'as pas le coeur d'une épouse chrétienne.

Tu ne sais pas aimer comme aime une Silva.

Mais j'ai bu la première et suis tranquille. - Va !

Bois si tu veux !

HERNANI

Hélas ! Qu'as-tu fait, malheureuse ?

DONA SOL

C'est toi qui l'as voulu.

HERNANI

C'est une mort affreuse !

DONA SOL

Non. Pourquoi donc ?

HERNANI

Ce philtre au sépulcre conduit.

DONA SOL

Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit ?

Qu'importe dans quel lit ?

HERNANI

Mon père, tu te venges

Sur moi qui t'oubliais !

Il porte la fiole à sa bouche.

DONA SOL, se jetant sur lui.

Ciel ! Des douleurs étranges !...

Ah ! Jette loin de toi ce philtre ! - Ma raison

S'égare. Arrête ! Hélas ! Mon don Juan, ce poison

Est vivant ! Ce poison dans le cœur fait éclore

Une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore !

Oh ! Je ne savais pas qu'on souffrît à ce point !

Qu'est-ce donc que cela ? C'est du feu ! Ne bois point !

Oh ! tu souffrirais trop !

HERNANI, à don Ruy.

Oh ! Ton âme est cruelle !

Pouvais-tu pas choisir d'autre poison pour elle ?

Il boit et jette la fiole.

DONA SOL

Que fais-tu ?

HERNANI

Qu'as-tu fait ?

DONA SOL

Viens, ô mon jeune amant,

Dans mes bras.

Ils s'asseyent l'un près de l'autre.

Est-ce pas qu'on souffre horriblement ?

HERNANI

Non.

DONA SOL

Voilà notre nuit de noces commencée !

Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée ?

HERNANI

Ah !

DON RUY GOMEZ

La fatalité s'accomplit.

HERNANI

Désespoir !

O tourment ! Doña Sol souffrir, et moi le voir !

DONA SOL

Calme-toi. Je suis mieux. - Vers des clartés nouvelles

Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.

Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.

Un baiser seulement, un baiser !

Ils s'embrassent.

DON RUY GOMEZ

O douleur !

HERNANI, d'une voix affaiblie.

Oh ! béni soit le ciel qui m'a fait une vie

D'abîmes entourée et de spectres suivie,

Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir ma bouche sur ta main !

DON RUY GOMEZ

Qu'ils sont heureux !

HERNANI, d'une voix de plus en plus faible.

Viens, viens... Doña Sol... tout est sombre...

Souffres-tu ?

DONA SOL, d'une voix également éteinte.

Rien, plus rien.

HERNANI

Vois-tu des feux dans l'ombre ?

DONA SOL

Pas encor.

HERNANI, avec un soupir.

Voici...

Il tombe.

DON RUY GOMEZ, soulevant sa tête qui retombe.

Mort !

DONA SOL, échevelée, et se dressant à demi sur son séant .

Mort ! non pas ! nous dormons.

Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.

Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noce.

D'une voix qui s'éteint.

Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendocce.

Il est las.

Elle retourne la figure d'Hernani.

Mon amour, tiens-toi vers moi tourné...

Plus près... plus près encor...

Elle retombe.

DON RUY GOMEZ

Morte ! - Oh ! Je suis damné.

Il se tue.

Une fin tragique

Se tuer vainement et volontairement sans la moindre prise de conscience. Un geste banal et absurde qui montre que les jeunes et les femmes sont déjà bannis et exclus de la société. Seuls les vieux et les riches qui ont le pouvoir de profiter pleinement de la vie.

Les jeunes sont inaptes de dévoiler leurs sentiments, interdits de dire ce qu'ils pensent et souvent menacés de mort s'ils osent prendre au défi les plus grands.

Les femmes sont déjà classées comme des citoyens de second degré, des objets sexuels sans importance et si une femme voulait déclarer son humanité et son droit à la vie, elle est maltraitée et accusée de vouloir prendre la place des hommes ou de redevenir un homme, limitée dans son rôle biologique tel un animal déraisonné.

Hernani, relate cette tragédie vécue à l'époque et dénonce implicitement ces crimes contre les femmes et la jeunesse ; car un pays qui méprise ses jeunes et ses femmes et un pays sans avenir. Victor Hugo tire déjà la sirène d'alarme à travers sa pièce *Hernani* et ouvre à travers la mort de son héros et sa compagne, un débat houleux.

Le dénouement ouvert

Le dénouement d'*Hernani* semble fermé, les protagonistes essentiels sont suicidés et seul Don Carlos avère trouver une issue politique. Mais en réalité c'est un dénouement ouvert, qui laisse suggérer une suite d'hypothèses de lecture et un ensemble de questions qui nécessitent des réponses et qui peuvent faire l'objet de vrais débats.

Le lecteur se trouve face à trois suicides et au lieu de clôturer sa lecture sur trois morts hasardés et banals, il doit relire cette fin et donner suite à des significations qui jaillissent entre les lignes ! Pourquoi c'est toujours, les femmes, les faibles, les jeunes, les pauvres qui doivent payer cher un changement et pourquoi c'est toujours les Autres qui en profitent ???

Pourquoi les jeunes sont mis à l'écart, jamais pris au sérieux ??? Quand les femmes auront-elles vraiment le droit de choisir, d'aimer, de s'habiller, d'errer, de respirer, de vivre sans être obligées de mourir pour prouver qu'elles sont aussi des êtres humains ? Victor Hugo, un génie qui visait un large public et qui a voulu donner des ailes à ses idées ou des élans, puisque un vrai changement doit se baser sur des vrais principes et sur des valeurs humaines universelles, voire éternelles. *Hernani*, est aussi l'ouverture du théâtre sur d'autres possibilités de représenter et d'incarner la réalité. Une pièce qui met en scène une intrigue éclatée et qui cherche à former des futurs lecteurs capables de prendre les choses en main. Un engagement artistique et dramatique qui dévoile déjà les soucis d'un écrivain qui a 28 ans, et se voit obliger de se confirmer et de dire ce qu'il pensait même s'il devait remonter le récit dans le temps et dans l'espace en ancrant sa pièce hors de la France. Une révolte timide, mais assourdissante, qui illustre déjà les piliers de La France nouvelle avec ses valeurs contemporaines et ses luttes contre l'inégalité et l'injustice.

D'après : Pr. Nadia Birouk

Evaluation : Contrôle N°1

Le contrôle partiel N°1 : Exposés individuels ou collectifs en relation avec le drame romantique au 19^{ème} siècle et les thèmes traités dans les ouvrages étudiés.

Travail à effectuer Hors-classe :

Des livres à consulter :

Dictionnaires

. Patrice (PAVIS), *Dictionnaire du théâtre*, Messidor/Éd. sociales, Paris, 1987.

. Pierre(RIPERT), *Dictionnaire des auteurs classiques*, Maxi-livres, 2002.

Livres

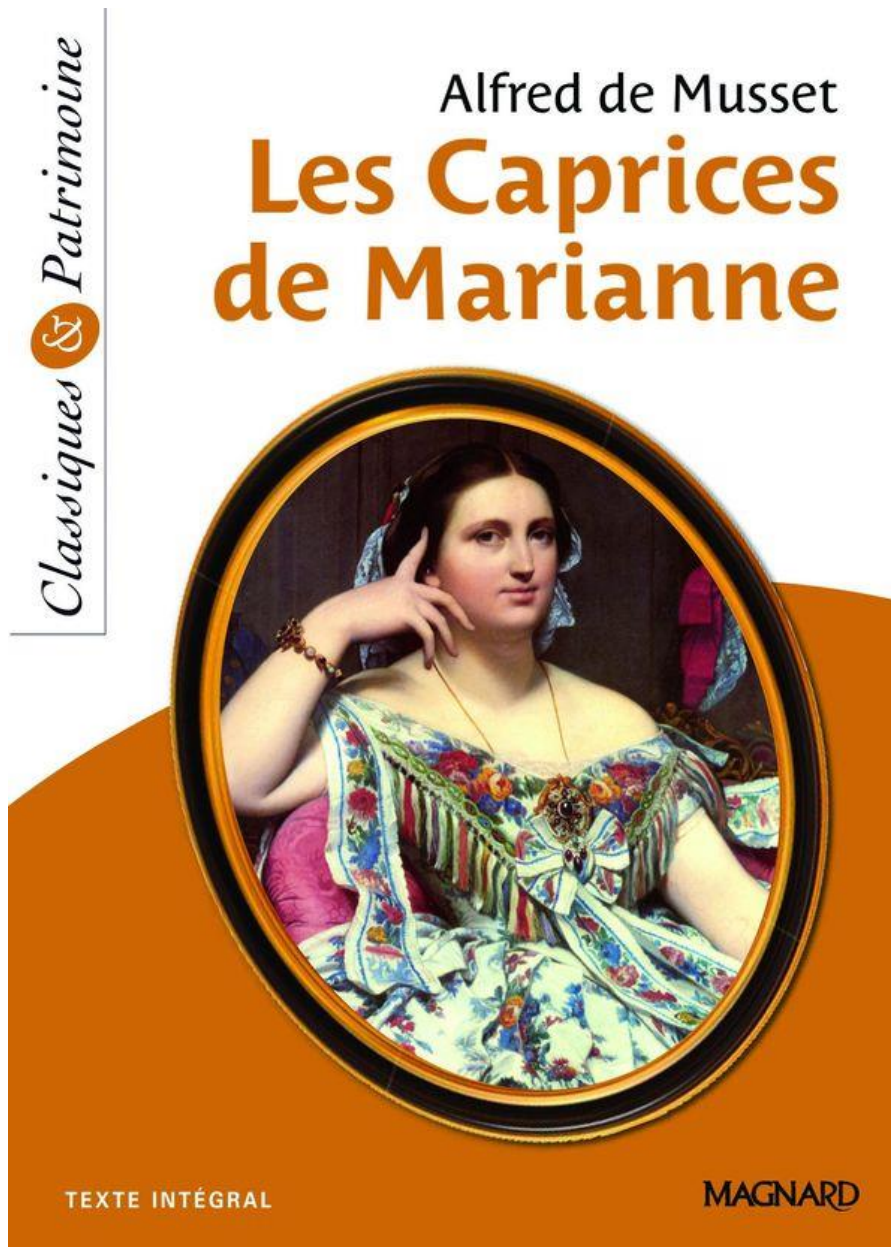
. Jaques (SCHERER), *La dramaturgie classique en France*, Ed. Nizet, 1977.

. Jullian (MARCEL), *Français-Collège*, Editions de La Cité, Manuel+, 2001.

. Anne (UBERSFLED), *Lire Le théâtre* (Tome I, Tome II, et Tome III).

. Lecture complète du second ouvrage qui fera l'objet de l'analyse : *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset.

. Recherche relative à la nature de la pièce, à ses caractéristiques, biographie de l'auteur, contexte socio-historique, pistes d'analyse...



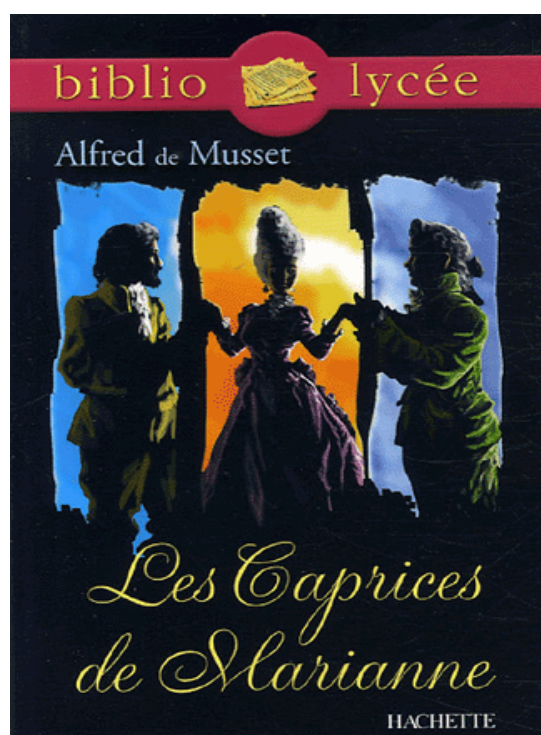
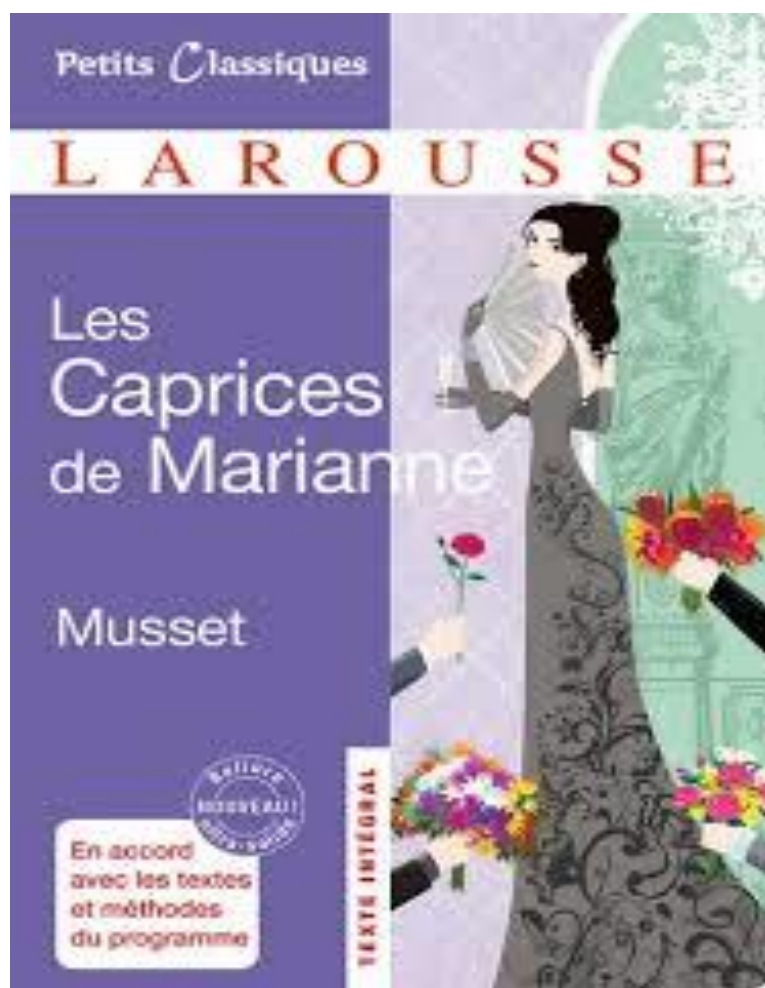
Module IV : LE DRAME ROMANTIQUE

Pr. Nadia Birouk

**Semestre 4 Module IV - Filière : Études françaises
(Tronc commun)**

Département de langue et de littérature françaises
Faculté des lettres et des sciences Humaines-Aïn Chock Université Hassan II (Casablanca)

***Les Caprices de Marianne*
d'Alfred de Musset**



Module IV : Théâtre-Analyse : XIX^{ème} siècle

Prof. NADIA BIROUK

Semestre 4 Module IV - Filière : Études françaises (Tronc commun)

Département de langue et de littérature françaises
Faculté des lettres et des sciences Humaines-Aïn Chock Université Hassan II (Casablanca)

Objectifs du module :

- Initier les étudiants à l'analyse du texte dramatique et savoir le situer dans son contexte socio-historique.
- Reconnaître les caractéristiques du drame romantique.
- Commenter les ouvrages programmés.

Compétence visée :

- Initier les étudiants à l'analyse du texte théâtral.

I .Entrée à l'étude de l'œuvre 2 : *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset



Alfred de Musset

Biographie d'Alfred de Musset

Musset est un poète et un dramaturge français de la période romantique, né le 11 décembre 1810 à Paris, où il est mort le 2 mai 1857. Lycéen brillant, le futur poète reçoit un grand nombre de récompenses dont le prix d'honneur au Collège Henri IV en 1827 et le deuxième prix d'honneur au concours général la même année. Il s'intéresse entre autres au Droit et à la Médecine. Alfred de Musset abandonne vite ses études supérieures pour se consacrer à la littérature à partir de 1828-1829. Dès l'âge de 17 ans, il fréquente les poètes du Cénacle de Charles Nodier et publie en 1829, à 19 ans, *Contes d'Espagne et d'Italie*, son premier recueil poétique qui révèle son talent brillant. Il commence alors à mener une vie de « dandy débauché ». En décembre 1830, sa première comédie *La Nuit Vénitienne* est un échec accablant qui le fait renoncer à la scène pour longtemps. Il choisit dès lors de publier des pièces dans *La Revue des Deux Mondes*, avant de les regrouper en volume sous le titre explicite *Un Spectacle dans un fauteuil*. Il publie ainsi *À quoi rêvent les jeunes filles ?* en 1832, puis *Les Caprices de Marianne* en 1833. Il écrit ensuite en 1833 son chef-d'œuvre, le drame romantique *Lorenzaccio*, publié en 1834 (la pièce ne sera représentée qu'en 1896) après sa liaison houleuse avec George Sand, et donne la même année *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour*. Il publie parallèlement des poèmes tourmentés comme *la Nuit de mai* et *la Nuit de décembre* en 1835, puis *La Nuit d'août* (1836) *La Nuit d'octobre* (1837), et un roman autobiographique *La Confession d'un enfant du siècle* en 1836.

Dépressif et alcoolique, au-delà de 30 ans, il écrit de moins en moins ; on peut cependant relever les poèmes *Tristesse*, *Une soirée perdue* (1840), *Souvenir* en 1845 et diverses nouvelles (*Histoire d'un merle blanc*, 1842). Il reçoit la Légion d'honneur en 1845, et est élu à l'Académie française en 1852. Il écrit des pièces de commande pour Napoléon III. Sa santé se

dégrade gravement avec son alcoolisme, et Alfred de Musset meurt à 46 ans, le 2 mai 1857 : il est enterré dans la discrétion au Cimetière du Père-Lachaise, après des obsèques en l'église Saint-Roch. Ludovic Vitet, au nom de l'Académie française, prononce l'éloge funèbre.

Redécouvert au XX^e siècle, Alfred de Musset est désormais considéré comme un des grands écrivains romantiques français, dont le théâtre et la poésie lyrique montrent une sensibilité extrême, une interrogation sur la pureté et la débauche, une exaltation de l'amour et une expression sincère de la douleur. Sincérité qui renvoie à sa vie tumultueuse, qu'illustre emblématiquement sa relation avec George Sand.

Enfance

Né sous le Premier Empire, le 11 décembre 1810, Alfred de Musset appartient à une famille aristocratique, affectueuse et cultivée, lui ayant transmis le goût des lettres et des arts. Il prétend avoir pour arrière-grand-tante Jeanne d'Arc (son ancêtre Denis de Musset ayant épousé Catherine du Lys) et être cousin de la branche cousine de Joachim du Bellay.

Son père, Victor-Donatien de Musset-Pathay, est un haut fonctionnaire, chef de bureau au ministère de la Guerre, et un homme de lettres né le 5 juin 1768 près de Vendôme aristocrate libéral, il a épousé le 2 juillet 1801 Edmée-Claudette-Christine Guyot-des-Herbiers, née le 14 avril 1780. Le couple a eu quatre enfants : Paul-Edme, né le 7 novembre 1804, Louise-Jenny, née et morte en 1805, Alfred, né le 11 décembre 1810 et Charlotte-Amélie-Hermine, née le 1^{er} novembre 1819.

Son grand-père était poète, et son père était un spécialiste de Rousseau, dont il édita les œuvres. La figure de Rousseau joua en l'occurrence un rôle essentiel dans l'œuvre du poète. Il lui rendit hommage à plusieurs reprises, attaquant au contraire violemment Voltaire, l'adversaire de Rousseau. Son parrain, chez qui il passait des vacances dans la Sarthe au château de Cogners, était l'écrivain Musset de Cogners. L'histoire veut que lors d'un de ses séjours dans le château de son parrain, la vue qu'il avait depuis sa chambre sur le clocher de l'église de Cogners lui ait inspiré la très célèbre *Ballade à la Lune*. Par ailleurs, il retranscrivit toute la fraîcheur du calme et de l'atmosphère de Cogners dans ses deux pièces de théâtre *On ne badine pas avec l'amour* et *Margot*.

En octobre 1819, alors qu'il n'a pas encore neuf ans, il est inscrit en classe de sixième au collège Henri-IV — on y trouve encore une statue du poète —, où il a pour condisciple et ami

un prince du sang, le duc de Chartres, fils du duc d'Orléans, et obtient en 1827 le deuxième prix de dissertation latine au Concours général. Après son baccalauréat, il suit des études, vite abandonnées, de médecine, de droit et de peinture jusqu'en 1829, mais il s'intéresse surtout à la littérature. Le 31 août 1828 paraît à Dijon, dans *Le Provincial*, le journal d'Aloysius Bertrand, *Un rêve*, ballade signée « ADM ». La même année, il publie *L'Anglais mangeur d'opium*, une traduction française peu fidèle des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* de Thomas de Quincey.

Jeunesse du poète



Portrait en médaillon d'Alfred de Musset par David d'Angers (1831), département des monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France, Paris.

Grâce à Paul Foucher, beau-frère de Victor Hugo, il fréquente dès l'âge de 17 ans le « Cénacle », ainsi que le salon de Charles Nodier à la Bibliothèque de l'Arsenal. Il sympathise alors avec Sainte-Beuve et Vigny, et se refuse à aduler le « maître » Victor Hugo. Il moquera notamment les promenades nocturnes du « cénacle » sur les tours de Notre-Dame. Il commence alors à mener une vie de « dandy débauché ». En décembre 1830, il écrit sa première pièce de théâtre (seul ce genre littéraire apporte notoriété et beaucoup d'argent) : sa comédie *La Nuit Vénitienne* est un échec accablant (comédie arrêtée après deux représentations au théâtre de l'Odéon, notamment à cause des sifflets du public et du ridicule subi par la comédienne principale dont la robe est tâchée par la peinture des décors pas encore sèche) qui le fait renoncer à la scène pour longtemps. Il choisit dès lors de publier des pièces dans *La Revue des Deux Mondes*, avant de les regrouper en volume sous le titre explicite *Un Spectacle dans un fauteuil*. Il publie ainsi une comédie, *À quoi rêvent les jeunes filles ?* en 1832, puis *Les Caprices de Marianne* en 1833. Il écrit ensuite son chef-d'œuvre, un drame romantique, *Lorenzaccio* en 1834 (la pièce ne sera représentée qu'en 1896) après sa liaison

houleuse avec George Sand et donne la même année *Fantasio* et *On ne badine pas avec l'amour*. Il publie parallèlement des poèmes tourmentés comme *la Nuit de mai* et *la Nuit de décembre* en 1835, puis *La Nuit d'août* (1836) *La Nuit d'octobre* (1837), et un roman autobiographique *La Confession d'un enfant du siècle* en 1836.

Il fait preuve d'une grande aisance d'écriture, se comportant comme un virtuose de la jeune poésie. Il publie en 1829 son premier recueil poétique, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, salués par Pouchkine. Il est d'ailleurs le seul poète français de son temps que le poète russe apprécie vraiment. En 1830, à 20 ans, sa notoriété littéraire naissante s'accompagne déjà d'une réputation sulfureuse alimentée par son côté dandy et ses débauches répétées dans la société des demi-mondaines parisiennes. La même année, la révolution et les journées des Trois Glorieuses donnent le trône au duc d'Orléans et son ancien condisciple, le duc de Chartres, devient prince royal.

À l'âge de 22 ans, le 8 avril 1832, Musset est anéanti par la mort de son père, dont il était très proche, victime de l'épidémie de choléra. Cet événement va décider de la carrière littéraire que Musset choisit alors d'entamer.

Musset tente sa chance au théâtre. Mais après l'échec de *La Nuit Vénitienne ou les noces de Laurette*, comédie en un acte donnée le 1^{er} décembre 1830 à l'Odéon, l'auteur dit « adieu à la ménagerie, et pour longtemps », comme il l'écrit à Prosper Chalas. Cet éloignement durera dix-sept ans, jusqu'au succès d'*Un Caprice*, comédie en un acte donnée au Théâtre-Français le 27 novembre 1847. À cette époque, devenu alcoolique, il pouvait y revenir plus serein.

Vie sentimentale et théâtre

S'il refuse la scène, Musset n'en garde pas moins un goût très vif du théâtre. Il choisit de publier des pièces dans *La Revue des Deux Mondes* avant de les regrouper en volume sous le titre explicite « Un Spectacle dans un fauteuil ». La première livraison, en décembre 1832 se compose de trois poèmes, d'un drame, *La Coupe et les Lèvres*, d'une comédie, *À quoi rêvent les jeunes filles ?* Et d'un conte oriental, *Namouna*. Musset exprime déjà dans ce recueil la douloureuse morbidité qui lie débauche et pureté, dans son œuvre.

En novembre 1833, il part pour Venise, en compagnie de George Sand, dont il a fait la connaissance lors d'un dîner donné aux collaborateurs de *La Revue des Deux Mondes* le 19

juin. Ce voyage lui inspire *Lorenzaccio*, considéré comme le chef-d'œuvre du drame romantique, qu'il écrit en 1834. Mais Musset fréquente les **grisettes** pendant que George Sand est malade de la **dysenterie** et lorsqu'elle est guérie, Musset tombe malade à son tour, George Sand devenant alors la maîtresse de son médecin, **Pietro Pagello**. De retour à Paris le 12 avril 1834, il publie la deuxième livraison de son « Spectacle dans un fauteuil », comprenant *Les Caprices de Marianne*, parue en revue en 1833, *Lorenzaccio*, inédit, *André del Sarto* (1833), *Fantasio* (1834), *On ne badine pas avec l'Amour* (1834) et *La Nuit vénitienne*, inédit depuis l'échec de l'Odéon. *Le Chandelier* paraît dans *La Revue des Deux Mondes* en 1835, *Il ne faut jurer de rien* en 1836 et *Un caprice* en 1837. Il écrit également des nouvelles en prose et *La Confession d'un enfant du siècle*, autobiographie à peine déguisée dédiée à George Sand, dans laquelle il transpose les souffrances endurées.

De 1835 à 1837, Musset compose son chef-d'œuvre lyrique, *Les Nuits*, rivales de celles d'Edward **Young**, James **Hervey** ou **Novalis**. Ces quatre poèmes — les Nuits de mai, d'août, d'octobre, de décembre — sont construits autour des thèmes imbriqués de la douleur, de l'amour et de l'inspiration. Très sentimentaux, ils sont désormais considérés comme l'une des œuvres les plus représentatives du romantisme français.

Après sa séparation définitive avec George Sand, en mars 1835, il tombe amoureux de Caroline Jaubert, l'épouse d'un juriste et la sœur d'Edmond d'Alton-Shée, pair de France et son ami, qu'il appelle la petite fée blonde et avec laquelle il a une liaison qui dure trois semaines, avant de reprendre fin 1835 ou début 1836. Hôte assidu de son salon, il en fera sa « marraine » et sa confidente, notamment tout au long de leur correspondance, qui s'étale sur vingt-deux années. C'est chez elle qu'il fait la connaissance, en mars 1837, d'Aimée-Irène d'Alton, sa cousine, avec laquelle il entame une liaison heureuse et durable. Elle lui propose même de se marier avec lui. Abandonnée par Musset pour Pauline Garcia, qui se refuse à lui, elle épousera son frère Paul le 23 mai 1861. Puis il rencontre, le 29 mai 1839, à la sortie du Théâtre-Français, Rachel, qui l'emmène souper chez elle, et avec laquelle il a une brève liaison en juin. En 1842, la princesse **Christine de Belgiojoso**, amie de M^{me} Jaubert, lui inspire une passion malheureuse. De 1848 à 1850, il a une liaison avec Louise-Rosalie Ross, dite M^{lle} Despréaux, qui avait découvert *Un caprice* dans une traduction russe de Alexandra Mikhaïlovna Karatiguine à Saint-Pétersbourg, et l'avait créé au théâtre Michel, le théâtre français de Saint-Pétersbourg, en 1843, où elle joue M^{me} de Léry. Ensuite elle joue la pièce au Théâtre-Français en 1847. C'est grâce à cette pièce que Musset rencontre enfin le succès au

théâtre, Théophile Gautier la qualifiant dans *La Presse* « tout bonnement de grand événement littéraire. » En 1852, Louise Colet qui est la maîtresse de Flaubert, a quelque temps une liaison avec Musset.

Dernières années

Grâce à l'amitié du duc d'Orléans, il est nommé bibliothécaire du ministère de l'Intérieur le 19 octobre 1838. Le duc d'Orléans meurt accidentellement en 1842.

Après la Révolution de février 1848, ses liens avec la Monarchie de Juillet lui valent d'être révoqué de ses fonctions par le nouveau ministre Ledru-Rollin le 5 mai 1848. Puis, sous le Second Empire, il devient bibliothécaire du ministère de l'Instruction publique, avec des appointements de trois mille francs, le 18 mars 1853.

Nommé chevalier de la Légion d'honneur le 24 avril 1845, en même temps que Balzac, il est élu à l'Académie française le 12 février 1852 au siège du baron Dupaty, après deux échecs en 1848 et 1850. La réception a lieu le 27 mai suivant. Il fête le même jour sa nomination comme chancelier perpétuel au bordel et ses débordements alcooliques lui valent la formule d'Eugène de Mirecourt de « chancelant perpétuel » au « verre qui tremble ». Ces crises convulsives, associées à des troubles neurologiques, font penser à une syphilis au stade tertiaire qu'il aurait contractée dans un bordel à 15 ans.

De santé fragile (malformation cardiaque, voir le signe de Musset), mais surtout en proie à l'alcoolisme, à l'oisiveté et à la débauche, il meurt de la tuberculose le 2 mai 1857, quelque peu oublié. Cependant Lamartine, Mérimée, Vigny et Théophile Gautier assistent à ses obsèques en l'église Saint-Roch. Sa mère, qui était partie vivre chez sa fille Hermine à Angers, décède à Paris le 11 février 1864, à 83 ans. On ne lui a révélé la mort de son fils qu'après son enterrement.

Postérité

En 1859, George Sand publie *Elle et Lui*, roman épistolaire d'inspiration autobiographique. Elle y révèle en particulier l'héautoscopie dont le génie souffrait, forme de dépersonnalisation qui explique le caractère hallucinatoire de *La Nuit de décembre*. Jugeant son frère calomnié

par l'ensemble du roman, Paul de Musset lui réplique, six mois plus tard, en faisant paraître *Lui et Elle*.

Redécouvert au XX^e siècle, Alfred de Musset est désormais considéré comme un des grands écrivains romantiques français, dont le théâtre et la poésie lyrique montrent une sensibilité extrême, une interrogation sur la pureté et la débauche, une exaltation de l'amour et une expression sincère de la douleur. Sincérité qui renvoie à sa vie tumultueuse qu'illustre emblématiquement sa relation avec George Sand. Son frère aîné Paul de Musset jouera un grand rôle dans la redécouverte de l'œuvre d'Alfred de Musset, par la rédaction de biographies et la réédition d'un grand nombre de ses œuvres, comme *La Mouche* ou *Les caprices de Marianne*.

L'un des textes de son recueil *Poésies posthumes*, intitulé *Nous venions de voir le taureau*, a été mis en musique par Léo Delibes en 1874 sous le nom *Les Filles de Cadix*.



Tombe d'Alfred de Musset au cimetière du Père-Lachaise.

Le poète est inhumé à Paris, au cimetière du Père Lachaise, où son monument funéraire se dresse avenue principale. Sur la pierre sont gravés les six octosyllabes de son élégie " Lucie " :

Mes chers amis, quand je mourrai,

Plantez un saule au cimetière.

J'aime son feuillage éploré ;

La pâleur m'en est douce et chère,

*Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai.*

et sur la face arrière, le poème " Rappelle-toi ":

*Rappelle-toi, quand sous la froide terre
Mon coeur brisé pour toujours dormira ;
Rappelle-toi, quand la fleur solitaire
Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
Je ne te verrai plus ; mais mon âme immortelle
Reviendra près de toi comme une soeur fidèle.
Écoute, dans la nuit,
Une voix qui gémit :
Rappelle-toi.*

Œuvres

- *À Mademoiselle Zoé le Douairin* 1826
- *Un rêve, L'Anglais mangeur d'opium* 1828
- *Contes d'Espagne et d'Italie, La Quittance du diable, Une nuit vénitienne* 1830
- *La Coupe et les lèvres, Namouna* 1831
- *Spectacle dans un fauteuil, À quoi rêvent les jeunes filles* 1832
- *Les Caprices de Marianne, Rolla, André del Sarto, Gamiani ou deux nuits d'excès* 1833
- *Fantasio, On ne badine pas avec l'amour, Perdican, Camille et Rosette, Lorenzaccio* 1834
- *La Quenouille de Barberine, La Nuit de mai, La Nuit de décembre, Le Chandelier* 1835
- *Il ne faut jurer de rien, Lettre à M. de Lamartine, Faire sans dire, La Nuit d'août, Chanson de Barberine, La Confession d'un enfant du siècle, 2 volumes,* 1836
- *Un caprice, La Nuit d'octobre, À la Malibran, Emmeline, Lettres à Dupuis et Cotonet* 1837
- *Le Fils du Titien, Frédéric et Bernerette, L'Espoir en Dieu. La Nuit d'avril, Dupont et Durand. Margot* 1838
- *Croisilles* 1839

- *Les Deux Maîtresses, Tristesse, Une Soirée perdue* 1840
- *Souvenir, Nouvelles* (« Emmeline », « Le Fils du Titien », « Croisilles », « Margot ») 1841
- *Le Voyage où il vous plaira, Sur la paresse, Histoire d'un merle blanc, Après une lecture* 1842
- *Pierre et Camille, Le Secret de Javotte, Les Frères Van Buck* 1844
- *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Mademoiselle Mimi Pinson* 1845
- *Nouvelles* (« Pierre et Camille », « Le Secret de Javotte ») 1848
- *Louison, L'Habit vert, On ne saurait penser à tout* 1849
- *Les Filles de Loth* 1849
- *Poésies nouvelles, Carmosine* 1850
- *Bettine, Faustine* 1851
- *La Mouche* 1853
- *Recueil : Lettres à George Sand* 1837
- *Contes* 1854
- *L'Âne et le Ruisseau* 1855

Textes en ligne

- *Poésies nouvelles de Alfred de Musset : 1836-1852* (1852, 298 pages) sur Gallica

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_de_Musset

Alfred de Musset (1810 - 1857)



Les Caprices de Marianne

Résumé

■ *L'action est dans un Naples imaginaire, sans indication d'époque. Car ces détails important peu : seuls comptent les trois jeunes gens dont nous voyons le destin basculer sous nos yeux. Marianne à dix-neuf ans, et joue avec le feu. Le sait-elle ? Elle n'a jamais connu les flammes de la passion. Coelio se consume pour elle. Mais comment se faire entendre ? Ses doutes ont la violence de son amour. Octave, son ami, vient à son aide. C'est le plus vieux des trois : ses ailes sont déjà brûlées, mais il a la nostalgie du bonheur, et le charme de sa cousine ne le laisse pas insensible...*

Le contexte de création

■ Cette comédie en deux actes est d'abord publiée dans *La Revue des Deux Mondes* en 1833. Elle ne sera présentée que le 14 juin 1851 au théâtre de la République

(Comédie-Française). Le cadre spatio-temporel, la Naples du XVI^{ème} siècle, a une résonance shakespearienne. De nombreux éléments de la pièce sont d'ailleurs directement empruntés au dramaturge anglais si prisé des Romantiques, comme les noms des personnages ou la dernière scène, qui rappelle *Hamlet*. Mais l'auteur y introduit également des éléments autobiographiques et derrière la figure duelle d'Octave / Coelio semble se cacher la personne même de Musset.

Les personnages

- **Marianne**, jeune épouse dévote de Claudio.
- **Octave**, cousin débauché de Marianne.
- **Coelio**, ami d'Octave, amoureux de Marianne.
- **Claudio**, vieux juge jaloux.
- **Hermia**, mère de Coelio.
- **Ciuta**, entremetteuse (intermédiaire).

La réception de l'oeuvre À la publication de l'œuvre, deux clans s'affrontent : l'un y trouve des licences insupportables, l'autre salue le génie du jeune Musset. Quand la pièce est enfin jouée en 1851, elle connaît un immense succès, malgré ses mutilations. Il faut attendre 1935 pour que soit monté le texte original. Libéré des contraintes de la scène, Musset oscille entre théâtre d'analyse et de langage, poésie pure et dramaturgie classique. Il fait évoluer la chronologie de la pièce par un découpage savant des décors, des entrées et sorties des personnages, innovations préluant au théâtre moderne. ■

Source : http://www.universdeslettres.com/oeu_tit_index.php?oeu_id=37&ss_page=reperes



http://pedagogite.free.fr/expression_orale.htm

Résumé et présentation de la pièce : *Les caprices de Marianne*

Les Caprices de Marianne



Illustration des *Caprices de Marianne* par Eugène Lami.

Auteur	<u>Alfred de Musset</u>
Genre	<u>Tragi-comédie</u>
Pays d'origine	 <u>France</u>
Lieu de parution	Paris
Éditeur	<u>La Revue des Deux Mondes</u>
Lieu de la 1^{re} représentation	<u>Comédie-Française</u>

[modifier](#) 

Les Caprices de Marianne est une pièce de théâtre écrite par Alfred de Musset. Elle paraît le 15 mai 1833 dans La Revue des Deux Mondes et appartient au courant du romantisme. Elle sera jouée à la Comédie-Française le 14 juin 1851. Cette pièce est qualifiée de comédie par Musset mais en vérité elle s'apparente au genre du drame. Elle est composée de deux actes :

- Le premier acte comporte trois scènes.
- Le second acte comporte six scènes.

L'histoire

La pièce se passe à Naples (un Naples imaginaire). Elle raconte l'histoire de Cœlio, un jeune homme amoureux qui rêve de conquérir Marianne, épouse du juge Claudio. N'osant l'aborder, il tente d'abord d'utiliser l'entremise de la vieille Ciuta, qui n'obtient rien de la jeune femme que l'affirmation de sa fidélité conjugale. Cœlio fait alors en dernier recours appel à son ami Octave, viveur et libertin, cousin du mari de Marianne. Celle-ci continue de refuser ses avances mais elle tombe peu à peu amoureuse du messager : par caprice, elle lui offre même un rendez-vous où elle lui annonce sa décision de prendre un amant, mais surtout lui avoue à demi-mot son amour.

Octave, après une phase d'indécision et un échange de répliques ambiguës, décide de ne pas profiter de cette chance, jouant loyalement le jeu de son ami Cœlio qu'il envoie au rendez-vous obtenu. Cependant Claudio, l'époux de Marianne soupçonne sa femme d'adultère. Il décide d'employer des spadassins (tueurs à gages) pour abattre l'amant dès qu'il approchera de la maison. Cœlio tombe dans le guet-apens et, avant de mourir assassiné, peut croire à la trahison de son ami en entendant Marianne trompée par l'obscurité l'accueillir du nom d'Octave.

Pendant la dernière scène, Octave est accablé et il renonce à sa vie de plaisirs et repousse sèchement l'amour que lui déclare alors Marianne.

Les personnages

Les Caprices de Marianne ne présente que neuf personnages avec des rôles plus ou moins importants : en effet c'est le trio Marianne-Cœlio-Octave qui mène l'intrigue.

Claudio

Claudio est le mari de Marianne, mais ce mariage n'est pas un mariage d'amour. Il est riche, il a du pouvoir, Il veut éliminer tous ceux qui tournent autour de sa jeune femme, comme, d'après lui, son cousin Octave. Claudio est juge et pourtant il engage des spadassins afin de tuer l'amant de sa femme. Claudio représente un véritable obstacle pour le trio Marianne-Cœlio-Octave, mais à la fin c'est lui qui triomphe : sa puissance, aussi bien que les

conventions sociales, le mettent à l'abri de la Justice. Aussi Claudio, présenté au début comme un personnage burlesque, comme notable et mari (voir la scène avec Octave), apparaît finalement sous l'allure menaçante d'un homme déterminé et dangereux. Le thème du double dans *Les Caprices de Marianne*, acte 1 scène 1, évoque le personnage à double masque, personnage qui joue sur l'impression.

Marianne

Très jeune, unie au juge Claudio dans un mariage très conventionnel et imposé, elle se montre une femme dévote et une épouse attachée à ses devoirs : bonne représentante des femmes de son temps. Parfaitement froide et irréprochable au début de la pièce, elle écarte les sollicitations dont elle est l'objet, mais s'agace non moins de l'attitude de son mari. Sa curiosité s'en éveille. Marianne n'est pas une femme libre, sa liberté, ce sera l'homme qu'elle choisira pour amant. On lui a imposé un mari, on ne lui imposera pas son amant. D'où son rejet de Coelio qu'elle ne connaît pas. Elle n'est pas bigote, elle va à la messe car c'est son unique possibilité de sortir, mais elle ne parle pratiquement pas de Dieu. Elle est consciente d'être au centre d'un jeu hypocrite où les uns lui reprochent sa cruelle indifférence aux déclarations d'amour et les autres suspectent sans motif sa vertu. Sa rencontre avec Octave est une fulgurance passionnée qui va les dépasser tous les deux et les détruire : tout le Drame Romantique du XIX^{ème} siècle. Ils tombent vraiment amoureux l'un de l'autre, cependant Octave va la repousser au nom de son amitié pour Coelio, le double positif de sa jeunesse perdue. Les caprices sont la vision machiste des hommes sur son comportement, ils ne la comprennent pas, parce qu'ils ne la connaissent pas. Elle ne répond pas à leurs attentes : refusant la brutalité et la jalousie de son mari, refusant l'amour du premier inconnu venu, étant belle et leur restant inaccessible. La pièce est vue à travers le point de vue des hommes. On a envie qu'Octave défende son ami, et c'est pourquoi au début on déteste Marianne, pour la découvrir au fur et à mesure, sous la plume de Musset : la Femme.

Cœlio

Cœlio est amoureux de Marianne. Il est le fils d'Hermia, la voisine de Claudio. Ce noble jeune homme cherche, pendant toute la pièce, à manifester son amour à Marianne : pour cela il utilise l'entremetteuse Ciuta puis sollicite l'intervention d'Octave, son ami. Mais malheureusement, c'est Octave qui sera aimé par Marianne. À la fin de la pièce, convaincu de son destin malheureux et de la trahison de son ami, Cœlio ne se dérobe pas à la mort. Il est

représenté comme un héros romantique (c'est-à-dire un héros inadapté à son monde et qui représente le mal du siècle) lyrique, toujours enveloppé d'une auréole de mystère et de sombres pressentiments, dont la mort est tragique. Il est aussi considéré comme le "bon double" d'Octave.

Octave

Octave montre pendant le premier acte son côté bohème, ivre et insouciant, même lors de la première rencontre avec Marianne, qu'il essaie de convaincre d'aimer Cœlio. Cependant, pendant le deuxième acte, son attitude se nuance, et peu à peu son masque tombe, pour découvrir un personnage sensible, et qui, voyant bien qu'il pourrait profiter de la situation, décide finalement de s'effacer pour laisser Marianne à Cœlio. Cette évolution trouve son aboutissement lors de la dernière scène, où, après la mort tragique de Cœlio, et devant la tombe de son ami, Octave se retourne contre Marianne pour une cruelle mise au point: « Je ne vous aime pas, Marianne. C'était Cœlio qui vous aimait.»

Hermia

Hermia est la mère de Cœlio. Toutefois elle n'occupe pas une place de grande importance : elle n'apparaît que dans une scène (acte I, scène 2). Le passage où Hermia apparaît nous révèle la douce mélancolie de Cœlio par rapport à son enfance et le récit de cette mère permet de découvrir le funeste destin de son fils, véritable instrument du destin. En effet, lors de l'entrevue entre Cœlio et Hermia se révèlent de nombreux points communs entre leurs histoires, le récit d'Hermia permet donc une progression dramatique de la pièce.

Malvolio

Malvolio est un intendant d'Hermia.

Tibia

C'est le valet de Claudio. Il essaye de convaincre son maître de ne pas engager de spadassin pour tuer les amants de sa femme.

Ciuta

Ciuta est une vieille domestique. Elle sert d'entremetteuse. En effet, au début de la pièce, elle tente de convaincre Marianne d'aimer Coelio. Quand Octave devient le porte-parole de Coelio, Ciuta tente d'insinuer le doute dans l'esprit de celui-ci pour discréditer Octave.

Pippo

Pippo est le valet de Cœlio.

L'intérêt de la pièce

L'intérêt de la pièce réside notamment dans l'acte 2, scène 1. Nous assistons à une véritable joute verbale entre les deux personnages (Marianne et Octave). Cette scène incarne ce qu'on pourrait appeler une bataille des sexes, avec d'un côté Octave qui veut que Marianne tombe dans les bras de Coelio, et de l'autre Marianne qui complaint le sort des femmes face au libertinage.

***Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset :**

Comédie ou tragédie ? Les deux notions sont

présentes alternativement au long de la pièce

- au niveau des scènes (comédie : acte I, scène 1 ; ou acte II, scène 1, entre Claudio et Cœlio); (tragédie : acte II, scène 6)
- au niveau des personnages : certains sont plutôt burlesques (Tibia; Claudio, parfois et dépendant des interprétations), d'autres typiques de la tragédie (Cœlio), d'autres encore évoluent au long de la pièce pour devenir plus matures, plus "réels" (Octave; Marianne)

Cette alternance entre comédie et tragédie, mais aussi entre classicisme et romantisme est une caractéristique essentielle dans un théâtre dit moderne, puisqu'elle donne à la pièce une ressemblance avec la Vie, avec la complexité du quotidien.

Plus précisément cette pièce fait partie du genre drame romantique. Un genre très à la mode au XIX^{ème} siècle.

D'autre part, la pièce est volontairement localisée d'une manière floue dans le temps (dans une première édition une didascalie nous situe au XVI^{ème} s., alors qu'après la localisation dans le temps n'existe plus du tout, et que certains des thèmes abordés, comme un certain type de féminisme, remettent plutôt au XIX^{ème} s.) et dans l'espace (Naples plus imaginaire que réelle). Ceci lui octroie une portée beaucoup plus grande, visible encore de nos jours, l'immortalise, et si quelques clichés sont présents, ils ne servent que de références, comme déjà au temps de Musset.

De plus, la variété des questions traitées par les différents personnages ne cesse d'impressionner, ainsi que la manière de les traiter par chacun d'entre eux. C'est pour cela que l'on ne peut énoncer facilement le thème des "Caprices de Marianne" sans réduire l'œuvre à une insignifiance indigne. Parmi ses principaux sujets on peut pourtant distinguer : la condition de la femme dans la société, l'amour, la beauté, la religion, l'amitié, ou encore d'autres que l'on peut déceler dans les abondantes réflexions proposées par l'auteur.

Sur le plan de la forme, l'œuvre est remarquable : un texte riche et varié, qui sculpte les caractères des personnages avec précision et humour/lyrisme.

Les Caprices de Marianne sur scène

Parue en 1833, la pièce ne sera jouée en France qu'en 1851 à la Comédie-Française, avec de nombreux changements imposés par la censure (la pièce sera tout de même un succès). En effet, l'œuvre était en partie considérée comme moralement reprochable, et sa construction qui méprisait les règles d'écriture existantes a choqué. Néanmoins, malgré les nombreux changements de décor qui ne peuvent ralentir le rythme, mais qui au contraire doivent être un facteur de dynamisme, la pièce est jouée de nos jours d'après sa version originale, véritablement hardie et nouvelle.

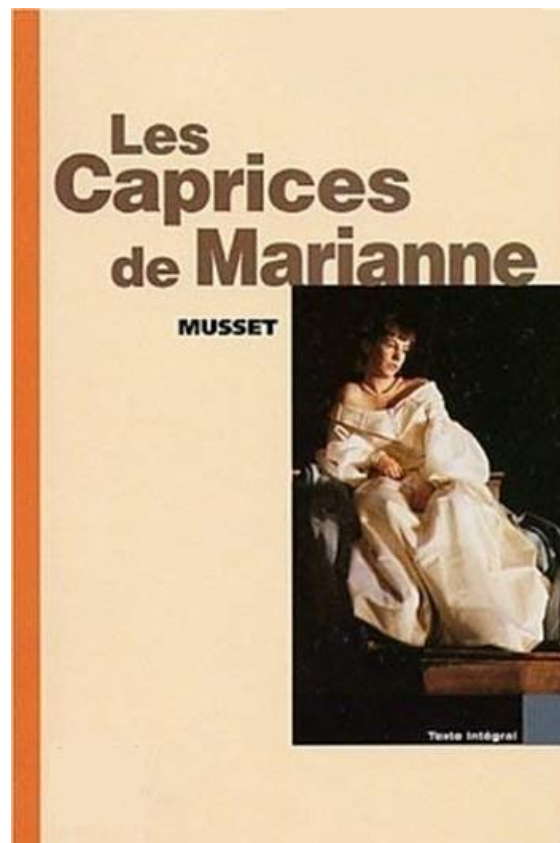
La pièce ne sera jouée qu'en 1851 car lors d'une interprétation d'une pièce de théâtre de Musset, "La Nuit Vénitienne", le public de l'Odéon avait assez mal accueilli les acteurs.

Mademoiselle Béranger, qui tenait le premier rôle, était ravissante dans sa robe de satin blanc ; mais elle avait eu la fâcheuse idée de s'appuyer sur un treillage vert dont la peinture

était encore fraîche ; on l'avait vue brusquement couverte de carreaux verdâtres de la ceinture jusqu'aux pieds ; alors le parterre avait poussé des cris d'animaux et Musset avait déclaré qu'il ne voulait plus que l'on joue ses pièces. Ainsi le succès des "Caprices de Marianne" fit oublier l'échec de "La Nuit Vénitienne", et détermina la Comédie Française à puiser dans le Théâtre d'Alfred de Musset.

Aujourd'hui

- 2009 : *Les caprices de Marianne*, mise en scène de Sébastien Azzopardi, au Lucernaire. Avec Elisa Sergent (Marianne), Christophe de Mareuil (Octave), Grégoire Bourbier (Coelio), Frédéric Imberty (Claudio), Richard Delestre (Tibia) et Cindy Rodrigues (Ciuta, Hermia).
- 1994 : *Les Caprices de Marianne*, mise en scène de Lambert Wilson au Théâtre des Bouffes du Nord avec Lambert Wilson (Octave), Fabrice Michel (Coelio), Anouk Ferjac (Hermia), Louis Navarre (Claudio), Laure Marsac (Marianne), Pierre Val (Tibia), Luciana Castellucci (Ciuta), Bernard Musson (Malvolio) et Denis Bénéoliel (Tavernier). Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Caprices_de_Marianne



II. Étude de l'œuvre : *Les Caprices de Marianne* D'Alfred de Musset

Le titre de la pièce :

Les Caprices de Mariannede Musset

Quelle est la signification du titre de la pièce?

Tout d'abord Musset avait songé à intituler sa pièce « *Le caprice italien* », il la rattachait ainsi à la tradition de la comedia dell'arte.

Ce titre définit Marianne comme une jeune fille changeante, qui passe vite d'un état à un autre (lunatique : capricieux), et pouvant donc changer de décision au fil de ses humeurs.

Le titre *Les Caprices de Marianne* peut s'expliquer par l'attitude de Marianne qui a un caractère puéril (infantile), s'amusant avec les sentiments des autres, notamment dans la scène 3 de l'acte II où elle décide brutalement de prendre un amant pour se venger de son mari.

Le mot « *caprice* » est prononcé deux fois par Octave : « ce caprice de bonté » p.61 et « *ton caprice de colère* » p.63

Ses caprices montrés dans la scène 3 de l'acte II, est l'illustration du titre de l'œuvre: son premier caprice est de désobéir à Claudio, le deuxième est de ne pas vouloir de Coelio comme amant, et le troisième est de vouloir Octave à la place.

Marianne est très jeune, elle est mariée au juge Claudio dans un mariage très conventionnel et imposé, elle se montre une femme dévote et une épouse attachée à ses devoirs: c'est une bonne représentante des femmes de son temps. Elle est froide et irréprochable au début de la pièce, elle écarte les invitations dont elle est l'objet, mais s'agace de l'attitude de son mari. Sa curiosité s'en éveille. Marianne n'est pas une femme libre, sa liberté, cessera l'homme qu'elle choisira pour amant. On lui a imposé un mari, on ne lui imposera pas son amant. Elle rejette alors Coelio qu'elle ne connaît pas. Elle n'est pas sincèrement attachée aux pratiques religieuses, mais elle va à la messe car c'est son unique possibilité de sortir, mais elle ne parle pratiquement pas de Dieu...

.Source :<http://www.etudier.com/dissertations/Dossier-Sur-Les-Caprices-De-Marianne/64659421.html>



Extrait 1 / Analyse de *La scène d'exposition*

Les caprices de Marianne, Scène 1 de L'Acte I

La scène est à Naples.

Scène 1

Une rue devant la maison de Claudio.

MARIANNE, *sortant de chez elle un livre de messe à la main et CIUTA, l'abordant.*

CIUTA — Ma belle dame, puis-je vous dire un mot ?

MARIANNE — Que me voulez-vous ?

CIUTA — Un jeune homme de cette ville est éperdument amoureux de vous ; depuis un mois entier, il cherche vainement l'occasion de vous l'apprendre ; son nom est Coelio ; il est d'une noble famille et d'une figure distinguée.

MARIANNE — En voilà assez. Dites à celui qui vous envoie qu'il perd son temps et sa peine et que s'il a l'audace de me faire entendre une seconde fois un pareil langage j'en instruirai mon mari.

Elle sort.

COELIO, *entrant* — Eh bien ! Ciuta, qu'a-t-elle dit ?

CIUTA — Plus dévote et plus orgueilleuse que jamais elle instruira son mari, dit-elle, si on la poursuit plus longtemps.

COELIO — Ah ! Malheureux que je suis, je n'ai plus qu'à mourir ! Ah ! La plus cruelle de toutes les femmes ! Et que me conseilles-tu, Ciuta ? Quelle ressource puis-je encore trouver ?

CIUTA — Je vous conseille d'abord de sortir d'ici, car voici son mari qui la suit.

Ils sortent. - Entrent Claudio et Tibia.

CLAUDIO — Es-tu mon fidèle serviteur, mon valet de chambre dévoué ? Apprends que j'ai à me venger d'un outrage.

TIBIA — Vous, Monsieur ?

CLAUDIO — Moi-même, puisque ces impudentes guitares ne cessent de murmurer sous les fenêtres de ma femme. Mais, patience ! Tout n'est pas fini. - Écoute un peu de ce côté-ci : voilà du monde qui pourrait nous entendre. Tu m'iras chercher ce soir le spadassin que je t'ai dit.

TIBIA — Pour quoi faire ?

CLAUDIO — Je crois que Marianne a des amants.

TIBIA — Vous croyez, Monsieur ?

CLAUDIO — Oui ; il y a autour de ma maison une odeur d'amants ; personne ne passe naturellement devant ma porte ; il y pleut des guitares et des entremetteuses.

TIBIA — Est-ce que vous pouvez empêcher qu'on donne des sérénades à votre femme ?

CLAUDIO — Non, mais je puis poster un homme derrière la poterne et me débarrasser du premier qui entrera.

TIBIA — Fi ! Votre femme n'a pas d'amants. - C'est comme si vous disiez que j'ai des maîtresses.

CLAUDIO — Pourquoi n'en aurais-tu pas, Tibia ? Tu es fort laid, mais tu as beaucoup d'esprit.

TIBIA — J'en conviens, j'en conviens.

CLAUDIO — Regarde, Tibia, tu en conviens toi-même ; il n'en faut plus douter, et mon déshonneur est public.

TIBIA — Pourquoi public ?

CLAUDIO — Je te dis qu'il est public.

TIBIA — Mais, Monsieur, votre femme passe pour un dragon de vertu dans toute la ville ; elle ne voit personne, elle ne sort de chez elle que pour aller à la messe.

CLAUDIO — Laisse-moi faire. - Je ne me sens pas de colère après tous les cadeaux qu'elle a reçus de moi. - Oui, Tibia, je machine en ce moment une épouvantable trame et me sens prêt à mourir de douleur.

TIBIA — Oh ! Que non.

CLAUDIO — Quand je te dis quelque chose, tu me ferais plaisir de le croire.

Ils sortent.

COELIO, *rentrant* — Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir ! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie avant de savoir où sa chimère le mène et s'il peut être payé de retour ! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive, il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairies et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence et, quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que du rivage qu'il a quitté ; il ne peut ni poursuivre sa route ni revenir sur ses pas. (*On entend un bruit d'instruments.*) Quelle est cette mascarade ? N'est-ce pas Octave que j'aperçois ?

Entre Octave.

OCTAVE — Comment se porte, mon bon Monsieur, cette gracieuse mélancolie ?

COELIO — Octave ! Ô fou que tu es ! Tu as un pied de rouge sur les joues ! - D'où te vient cet accoutrement ? N'as-tu pas de honte en plein jour ?

OCTAVE — Ô Coelio ! Fou que tu es ! Tu as un pied de blanc sur les joues ! - D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas de honte en plein carnaval ?

COELIO — Quelle vie que la tienne ! Ou tu es gris, ou je le suis moi-même.

OCTAVE — Ou tu es amoureux, ou je le suis moi-même.

COELIO — Plus que jamais de la belle Marianne.

OCTAVE — Plus que jamais de vin de Chypre.

COELIO — J'allais chez toi quand je t'ai rencontré.

OCTAVE — Et moi aussi j'allais chez moi. Comment se porte ma maison ? Il y a huit jours que je ne l'ai vue.

COELIO — J'ai un service à te demander.

OCTAVE — Parle, Coelio, mon cher enfant. Veux-tu de l'argent ? Je n'en ai plus. Veux-tu des conseils ? Je suis ivre. Veux-tu mon épée ? Voilà une batte d'arlequin. Parle, parle, dispose de moi.

COELIO — Combien de temps cela durera-t-il ? Huit jours hors de chez toi ! Tu te tueras, Octave.

OCTAVE — Jamais de ma propre main, mon ami, jamais ; j'aimerais mieux mourir que d'attenter à mes jours.

COELIO — Et n'est-ce pas un suicide comme un autre que la vie que tu mènes ?

OCTAVE — Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisans ; toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre ; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. Il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne, voilà ma vie, mon cher ami ; c'est ma fidèle image que tu vois.

COELIO — Que tu es heureux d'être fou !

OCTAVE — Que tu es fou de ne pas être heureux ! Dis-moi un peu,-toi, qu'est-ce qui te manque ?

COELIO — Il me manque le repos, la douce insouciance qui fait de la vie un miroir où tous les objets se peignent un instant et sur lequel tout glisse. Une dette pour moi est un remords. L'amour, dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière. Ô mon ami, tu ignoreras toujours ce que c'est qu'aimer comme moi ! Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour. Quel charme j'éprouve, au lever de la lune, à conduire sous ces petits arbres, au fond de cette place, mon chœur modeste de musiciens, à marquer moi-même la mesure, à les entendre chanter la beauté de Marianne ! Jamais elle n'a paru à sa fenêtre ; jamais elle n'est venue appuyer son front charmant sur sa jalousie.

OCTAVE — Qui est cette Marianne ? Est-ce que c'est ma cousine ?

COELIO — C'est elle-même, la femme du vieux Claudio.

OCTAVE — Je ne l'ai jamais vue, mais à coup sûr elle est ma cousine. Claudio est fait exprès. Confie-moi tes intérêts, Coelio.

COELIO — Tous les moyens que j'ai tentés pour lui faire connaître mon amour ont été inutiles. Elle sort du couvent ; elle aime son mari et respecte ses devoirs. Sa porte est fermée à tous les jeunes gens de la ville, et personne ne peut l'approcher.

OCTAVE — Ouais ! Est-elle jolie ? - Sot que je suis ! Tu l'aimes, cela n'importe guère. Que pourrions-nous imaginer ?

COELIO — Faut-il te parler franchement ? Ne te riras-tu pas de moi ?

OCTAVE — Laisse-moi rire de toi, et parle franchement.

COELIO — En ta qualité de parent, tu dois être reçu dans la maison.

OCTAVE — Suis-je reçu ? Je n'en sais rien. Admettons que je suis reçu. À te dire vrai, il y a une grande différence entre mon auguste famille et une botte d'asperges. Nous ne formons pas un faisceau bien serré, et nous ne tenons guère les uns aux autres que par écrit. Cependant Marianne connaît mon nom. Faut-il lui parler en ta faveur ?

COELIO — Vingt fois j'ai tenté de l'aborder ; vingt fois j'ai senti mes genoux fléchir en approchant d'elle. J'ai été forcé de lui envoyer la vieille Ciuta. Quand je la vois, ma gorge se serre et j'étouffe, comme si mon cœur se soulevait jusqu'à mes lèvres.

OCTAVE — J'ai éprouvé cela. C'est ainsi qu'au fond des forêts, lorsqu'une biche avance à petits pas sur les feuilles sèches et que le chasseur entend les bruyères glisser sur ses flancs inquiets comme le frôlement d'une robe légère, les battements de cœur le prennent malgré lui ; il soulève son arme en silence, sans faire un pas et sans respirer.

COELIO — Pourquoi donc suis-je ainsi ? N'est-ce pas une vieille maxime, parmi les libertins, que toutes les femmes se ressemblent ? Pourquoi donc y a-t-il si peu d'amours qui se ressemblent ? En vérité, je ne saurais aimer cette femme comme toi, Octave, tu l'aimerais, ou comme j'en aimerais une autre. Qu'est-ce donc pourtant que tout cela ? Deux yeux bleus, deux lèvres vermeilles, une robe blanche et deux blanches mains. Pourquoi ce qui te rendrait joyeux et empressé, ce qui t'attirerait, toi, comme l'aiguille aimantée attire le fer, me rend-il triste et immobile ? Qui pourrait dire : ceci est gai ou triste ? La réalité n'est qu'une ombre. Appelle imagination ou folie ce qui la divinise. Alors la folie est la beauté elle-même. Chaque homme marche enveloppé d'un réseau transparent qui le couvre de la tête aux pieds : il croit voir des bois et des fleuves, des visages divins, et l'universelle nature se teint sous ses regards des nuances infinies du tissu magique. Octave ! Octave ! Viens à mon secours.

OCTAVE — J'aime ton amour, Coelio ! Il divague dans ta cervelle comme un flacon syracusain. Donne-moi la main ; je viens à ton secours ; attends un peu, l'air me frappe au visage, et les idées me reviennent. Je connais cette Marianne, elle me déteste fort sans m'avoir jamais vu. C'est une mince poupée qui marmonne des Ave sans fin.

COELIO — Fais ce que tu voudras, mais ne me trompe pas, je t'en conjure ; il est aisé de me tromper, je ne sais pas me défier d'une action que je ne voudrais pas faire moi-même.

OCTAVE — Si tu escaladais ses murs ?

COELIO — Entre elle et moi est une muraille imaginaire que je n'ai pu escalader.

OCTAVE — Si tu lui écrivais ?

COELIO — Elle déchire mes lettres ou me les renvoie.

OCTAVE — Si tu en aimais une autre ? Viens avec moi chez Rosalinde.

COELIO — Le souffle de ma vie est à Marianne ; elle peut d'un mot de ses lèvres l'anéantir ou l'embraser. Vivre pour une autre me serait plus difficile que de mourir pour elle : ou je réussirai ou je me tuerai. Silence ! La voici qui détourne la rue.

OCTAVE — Retire-toi, je vais l'aborder.

COELIO — Y penses-tu ? Dans l'équipage où te voilà ! Essuie-toi le visage : tu as l'air d'un fou.

OCTAVE — Voilà qui est fait. L'ivresse et moi ; mon cher Coelio, nous sommes trop chers l'un à l'autre pour nous jamais disputer, elle fait mes volontés comme je fais les siennes. N'aie aucune crainte là-dessus, c'est le fait d'un étudiant en vacance qui se grise un jour de grand dîner, de perdre la tête et de lutter avec le vin ; moi, mon caractère est d'être ivre ; ma façon de penser est de me laisser faire, et je parlerais au roi en ce moment, comme je vais parler à ta belle.

COELIO — Je ne sais ce que j'éprouve. - Non, ne lui parle pas.

OCTAVE — Pourquoi ?

COELIO — Je ne puis dire pourquoi ; il me semble que tu vas me tromper.

OCTAVE — Touche là. Je te jure sur mon honneur que Marianne sera à toi, ou à personne au monde, tant que j'y pourrai quelque chose.

Coelio sort. - Entre Marianne. Octave l'aborde.

OCTAVE — Ne vous détournez pas, princesse de beauté ; laissez tomber vos regards sur le plus indigne de vos serviteurs.

MARIANNE — Qui êtes-vous ?

OCTAVE — Mon nom est Octave ; je suis cousin de votre mari.

MARIANNE — Venez-vous pour le voir ? Entrez au logis, il va revenir.

OCTAVE — Je ne viens pas pour le voir et n'entrerai point au logis, de peur que vous ne m'en chassiez tout à l'heure, quand je vous aurai dit ce qui m'amène.

MARIANNE — Dispensez-vous donc de le dire et de m'arrêter plus longtemps.

OCTAVE — Je ne saurais m'en dispenser et vous supplie de vous arrêter pour l'entendre. Cruelle Marianne ! Vos yeux ont causé bien du mal, et vos paroles ne sont pas faites pour le guérir. Que vous avait fait Coelio ?

MARIANNE — De qui parlez-vous, et quel mal ai-je causé ?

OCTAVE — Un mal le plus cruel de tous, car c'est un mal sans espérance ; le plus terrible, car c'est un mal qui se chérit lui-même et repousse la coupe salutaire jusque dans la main de l'amitié, un mal qui fait pâlir les lèvres sous des poisons plus doux que l'ambrosie, et qui fond en une pluie de larmes le cœur le plus dur, comme la perle de Cléopâtre ; un mal que tous les aromates, toute la science humaine ne sauraient soulager, et qui se nourrit du vent qui passe, du parfum d'une rose fanée, du refrain d'une chanson, et qui suce l'éternel aliment de ses souffrances dans tout ce qui l'entoure, comme une abeille son miel dans tous les buissons d'un jardin.

MARIANNE — Me direz-vous le nom de ce mal ?

OCTAVE — Que celui qui est digne de le prononcer vous le dise, que les rêves de vos nuits, que ces orangers verts, cette fraîche cascade vous l'apprennent ; que vous puissiez le chercher un beau soir, vous le trouverez sur vos lèvres ; son nom n'existe pas sans lui.

MARIANNE — Est-il si dangereux à dire, si terrible dans sa contagion, qu'il effraye une langue qui plaide en sa faveur ?

OCTAVE — Est-il si doux à entendre, cousine, que vous le demandiez ? Vous l'avez appris à Coelio.

MARIANNE — C'est donc sans le vouloir, je ne connais ni l'un ni l'autre.

OCTAVE — Que vous les connaissiez ensemble, et que vous ne les sépariez jamais, voilà le souhait de mon cœur.

MARIANNE — En vérité ?

OCTAVE — Coelio est le meilleur de mes amis. Si je voulais vous faire envie, je vous dirais qu'il est beau comme le jour, jeune, noble, et je ne mentirais pas ; mais je ne veux que vous faire pitié, et je vous dirai qu'il est triste comme la mort, depuis le jour où il vous a vue.

MARIANNE — Est-ce ma faute s'il est triste ?

OCTAVE — Est-ce sa faute si vous êtes belle ? Il ne pense qu'à vous ; à toute heure il rôde autour de cette maison. N'avez-vous jamais entendu chanter sous vos fenêtres ? N'avez-vous jamais soulevé à minuit cette jalousie et ce rideau ?

MARIANNE — Tout le monde peut chanter le soir, et cette place appartient à tout le monde.

OCTAVE — Tout le monde aussi peut vous aimer ; mais personne ne peut vous le dire. Quel âge avez-vous, Marianne ?

MARIANNE — Voilà une jolie question ! Et si je n'avais que dix-neuf ans, que voudriez-vous que j'en pense ?

OCTAVE — Vous avez donc encore cinq ou six ans pour être aimée, huit ou dix ans pour aimer vous-même, et le reste pour prier Dieu.

MARIANNE — Vraiment ? Eh bien ! Pour mettre le temps à profit, j'aime Claudio, votre cousin et mon mari.

OCTAVE — Mon cousin et Votre mari ne feront jamais à eux deux qu'un pédant de village ; vous n'aimez point Claudio.

MARIANNE — Ni Coelio ; vous pouvez le lui dire.

OCTAVE — Pourquoi ?

MARIANNE — Pourquoi n'aimerais-je pas Claudio ? C'est mon mari.

OCTAVE — Pourquoi n'aimeriez-Vous pas Coelio ? C'est votre amant.

MARIANNE — Me direz-Vous aussi pourquoi je vous écoute ? Adieu, seigneur Octave ; voilà une plaisanterie qui a duré assez longtemps.

Elle sort.

OCTAVE — Ma foi, ma foi ! Elle a de beaux yeux.

Il sort.

Idées de commentaire composé

Exercices à faire Hors-classe et à corriger en classe :

Tu pourrais examiner le caractère mouvementé de la scène, regarde les didascalies (multiples entrées et sorties, personnages qui se croisent), examine quel événement se déroule à Naples, quel projet est en train d'être ourdi, à quels dérangements est soumise la maison de Claudio, bref tout ce qui met en branle cette Italie de fantaisie...

Ensuite pense au rôle de la scène, qui est la première de la pièce, il s'agit traditionnellement d'une scène d'exposition. Sa fonction est d'informer le spectateur/lecteur (car il s'agit d'un théâtre dans un fauteuil) sur le lieu, le temps, les personnages, l'intrigue, les thèmes, la tonalité du spectacle... Tous indices que tu devras relever.

Tu peux terminer avec la présentation des trois principaux personnages : **Octave, Coelio et Marianne**. Essaie de définir leur caractère. Source : <http://www.etudes-litteraires.com/forum/topic212-musset-les-caprices-de-marianne-acte-i-scene-1.html>

Acte I, Scène 1

Introduction : Musset, auteur romantique du XIX^{ème} lance sa pièce en faisant rentrer les personnages directement pour qu'ils se présentent eux-mêmes deux par deux.

Problématique : En quoi cette scène anticipe-t-elle la fin ?

I Les visages du romantisme

1) La présentation antithétique de deux amis :

- Au physique = couleurs des habits
- Au moral Octave joyeux / Coelio mélancolique

2) Les conceptions de l'existence chez l'un et chez l'autre :

- Octave vu par Coelio, extravagance et exaltation un peu excessive. Thème de la folie. Octave vu par lui-même : il revendique sa folie, son ivresse. L'image du danseur sur un fil qui ne veut pas retomber sur terre.
- Coelio est placé sous le signe de la tourmente, il parle moins qu'Octave. Une certaine frustration vis-à-vis de Marianne.

II Octave et Coelio : amour/amitié

1) L'amour :

- Seul Coelio semble concerné par l'amour. Il idéalise ainsi Marianne. En fait il aime ce qui est interdit, pourtant on ne connaît aucune caractérisation de Marianne, peu évoquée dans sa personnalité.

2) L'amitié :

- Octave veut sortir son ami de sa mélancolie, il lui parle avec ironie, alors que l'inverse est tout aussi vrai. Coelio veut remettre Octave dans le droit chemin.
- Les deux personnages sont opposés à tout point de vue mais l'amitié les rapproche. Ils sont capables de répondre rapidement avec des répliques qui s'enchaînent. Ils ont le même goût pour le langage poétique.

Conclusion : Ce sont deux amis qui s'opposent et se ressemblent mais il y a des failles dans cette amitié. C'est ce qui permettra à la tragédie de se nouer. C'est une scène d'exposition réussie qui permet de comprendre le romantisme. Il y a des indices prémonitoires de la fatalité.

Source : <http://www.lescorriges.com/article-19971-->

[muset_les_caprices_de_marianne_acte_i_scene_1.php](http://www.lescorriges.com/article-19971--muset_les_caprices_de_marianne_acte_i_scene_1.php)

Analyse de La scène 1 de L'acte I **Les Caprices de Marianne d'Alfred de Musset**

Au niveau morphologique :

Nous remarquons que l'auteur écrit avec liberté et aisance sa pièce. Didascalies brèves, économiques ; style simple sans trop de complications. Un thème rénové et bonne répartition de rôles. Des idées audacieuses qui peuvent faire l'objet d'un vrai débat. Un drame qui met en scène un jeu scénique comique, qui laisse suggérer des situations tragiques, voire critiques que la femme doit vivre pour la simple raison d'être une femme.

L'amour dans *Les Caprices de Marianne*, a un autre sens : désirs incontrôlables, entremêlés de complots, afin de séduire une femme dévote ! Une femme mise en grand plan, malgré sa dévotion, elle est poursuivie et enviée par les hommes. Un œil masculin surveille ses pas, et une société qui la considère toujours comme un objet de sexe, un être humain de second degré incapable de mener sa vie normalement ou de prendre une décision. Même son mari ne lui

fait pas confiance : un homme de justice inapte à voir l'innocence de sa femme. La justice est aveugle, maladroite lorsqu'il s'agit d'une femme. Un vrai embargo mené par une société d'intérêts et d'apparences.

L'amitié dans cette scène met en doute cette relation, qui devait être un moyen de consolider et d'unir les gens et non un moyen de détruire ou d'inciter à la débauche. Dépravation extrême, marivaudage, abus, bassesse dans un milieu qui ne croit plus à l'honneur et au bonheur... Une scène accablante qui met en relief le monde où les femmes sont confrontées chaque jour, dans leur quotidien, dans leurs déplacements, dans leurs pensées, dans leurs soucis, dans leurs engagements, dans leurs convictions et mêmes dans leurs désirs.... Elles sont toujours malmenées et guidées par les hommes qui se croient menacés devant les femmes qui prennent leur vie en main ou qui veulent exprimer leurs propres opinions, leurs convictions, leurs croyances ou leurs désirs... Toujours un tueur à gage est prêt pour tirer sur la gâchette, si une femme veut se déclarer comme un être humain complet ayant des désirs et une pensée. Cette discrimination contre les femmes est très ancrée dans l'Histoire et trouve toujours une place au sein de la société moderne qui croit toujours que les femmes sont des objets sexuels à craindre et à cacher et non des êtres humains à respecter, à dévoiler comme toutes les créatures ayant un corps et un esprit. Alfred de Musset malgré son jeune âge puisqu'il avait 22 ans quand il a écrit *Les caprices de Marianne*, publiée en 1833, et réécrite en 1851 à La Comédie Française. Alfred de Musset

s'est inspiré de Shakespeare pour créer ses personnages en donnant à chacun d'eux une dimension socioculturelle intense. Dans ce cas, il faut analyser ces protagonistes en fonction de leur position, de leur point de vue, de leur statut vis-à-vis de Marianne. Un vrai défi, dans la mesure où Marianne se trouve enlisée au milieu des regards masculins affamés, poursuivie et condamnée contre sa dévotion ou contre sa bonne conduite, malmenée, vouée à une dépravation programmée et organisée par des hommes, qui se croient raisonnables et humains alors qu'ils ne peuvent se contrôler même devant une femme dévote et voilée !!! Cela prouve que le problème culminant réside dans la pensée archaïque des cavernes des hommes, une pensée malade qui gère cette communauté et qui persiste encore au sein des sociétés sous-développées où l'ignorance, l'irrespect des femmes se propagent sous des formes fanatiques et socioculturelles affreuses. *Les caprices de Marianne* : une pièce de théâtre contre l'injustice envers les femmes, contre l'harcèlement des femmes, contre la poursuite et les préjugés qui mettent ces créatures dans un rang subalterne au profit des hommes incapables de contrôler leurs corps et leur esprit, incapables de devenir des hommes pour de vrai, car être un homme est une éducation, un parcours d'une vie et non une réaction sexuelle d'une bête enragée, détraquée et aveugle. La question : C'est quoi un homme ? Que Musset semble décrypter à travers les types représentés dans sa pièce qui ne font pas l'exemple, laisse suggérer d'autres réponses que le lecteur-spectateur doit trouver. Comment faut-il se comporter envers les femmes dévotes ou dépravées ? Comment peut-on se

réclamer des hommes si on ne peut contrôler ses désirs sexuels primitifs ?
Comment peut-on condamner les femmes au moment où on est incapables d'être justes envers elles ou de les respecter ? Source : D'après : Pr. Nadia Birouk

Les caprices de Marianne d'Alfred de Musset

(Analyse)

Il s'agit d'une pure *tragédie*: dès le début les trois personnages vont à leur perte. Dès la première scène Coelio a le pressentiment qu'Octave va le tromper. Quant à Claudio, dès ses premières paroles, il avoue sa jalousie et son intention de tuer. Il y a donc le destin qui se met en mouvement d'entrée de jeu.

Ces trois jeunes gens sont l'incarnation de ce **qu'était la jeunesse de cette époque**, une jeunesse désillusionnée, sans idéal, sans Dieu ni foi, dans un siècle qui ne leur offrait aucune perspective.

Musset dans la *Confession d'un enfant du siècle*, Musset explique que les générations de leurs pères et grands-pères ont fait la Révolution, se sont exaltés pour l'Empire, alors qu'eux voient se restaurer la monarchie, accompagnée désormais d'un capitalisme d'affaires des plus immoral.

Ces jeunes gens ne savent même plus ce qu'aimer veut dire. Ils sont en cela très proches des adolescents d'aujourd'hui, déboussolés, sans repères et incapables d'imaginer ce que peut leur réserver l'avenir.

De plus, quand il écrit *Les Caprices de Marianne*, Musset a 22 ou 23 ans, il vient de perdre son père, et des épidémies de choléra déciment une partie de la France.

Dans cette petite pièce Musset se livre à travers le dédoublement de personnalité que représentent les deux personnages de Coelio et Octave.

Octave incarne la partie de lui-même qui aime la débauche, la terre, le feu... Coelio incarne la partie de lui-même qui a soif d'idéal, de ciel, d'eau...

Le romantisme des *Caprices de Marianne* est comme une façon de vivre plus que comme un courant littéraire: désespéré, sauvage, brutal, totalement perdu, et nourri d'amour et de mort.

Drame de l'amitié autant que drame de l'amour, les *Caprices de Marianne* sont surtout le drame de l'identité perdue : Coelio est le double d'Octave ; Octave est "une autre Marianne", et Marianne, en définitive, n'est pas la "mince poupée" que l'on croyait au début. Le chassé-croisé des personnages, **divagant (Délirant) comme** Octave toujours ivre, **errant comme** Coelio définitivement perdu dans ses rêves, **ou trottant comme** Marianne allant et venant de chez elle à l'église **au rythme des heures canoniales**, fait du caprice la figure même d'un destin cruel et absurde. **D'une ironie toute tragique, cette "comédie" conclut à l'impossibilité d'aimer et de vivre.**

Source : <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331sp08/marianne.html>

Résumé 1

Octave, bohème et libertin (débauché, toujours au bord de la vulgarité, ivre en permanence) plaide auprès de Marianne (une jeune bigote (croyante) aux sens en éveil, déchirée, écartelée entre une dévotion fervente et le feu du désir) sa cousine par alliance, la cause de son ami, **le timide Coelio**. Mais au lieu de l'intéresser à Coelio, Octave attire l'amour de la jeune femme sur lui. Elle lui offre un rendez-vous, et il s'efface pour en faire bénéficier son ami. Mais il le fait ainsi tomber dans le guet-apens tendu par **Claudio, le mari jaloux**. Le badinage (amusement) s'assombrit et la comédie vire au tragique.

Résumé 2

Marianne, à peine sortie du couvent, épouse Claudio, un juge austère. Elle passe sa vie entre sa maison et l'église. Coelio, un jeune homme romantique, sensible, timide, romanesque et fragile croise son chemin et tombe éperdument amoureux d'elle. Toutes ses tentatives de l'aborder n'aboutissant qu'à des échecs. Il demande l'aide de son meilleur ami, Octave. Octave, bohème et libertin, a soif de femmes, d'alcools et de fêtes. Il accepte d'aider son ami et de parler à la belle Marianne, sa cousine par alliance, la cause de son ami. Mais il n'obtient d'autre résultat que d'intéresser la jeune femme en sa propre faveur. Par "*caprice*", elle lui offre un rendez-vous. Octave alors s'efface au profit de Coelio, mais il le

fait ainsi tomber dans le guet-apens tendu par Claudio, le mari jaloux. Coelio meurt en maudissant Octave. Source : <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331sp08/marianne.html>



Le théâtre de Taormina, vision que donne Gustav Klimt du théâtre grec antique (le Théâtre de Taormine)

Extrait 2 / Scène : 4 de L'Acte II

Scène IV de L'acte II

Chez Coelio.

Coelio, un domestique.

COELIO. – Il est en bas, dites-vous ? Qu'il monte. Pourquoi ne le faites-vous pas monter sur-le-champ ?

(Entre Octave.)

Eh bien ! Mon ami, quelle nouvelle ?

OCTAVE. – Attache ce chiffon à ton bras droit,

Coelio ; prends ta guitare et ton épée. – Tu es l'amant de Marianne.

COELIO. – Au nom du ciel, ne te ris pas de moi !

OCTAVE. – La nuit est belle ; – la lune va paraître à l'horizon. Marianne est seule, et sa porte est entr'ouverte. Tu es un heureux garçon, Coelio.

COELIO. – Est-ce vrai ? – est-ce vrai ? Ou tu es ma vie, Octave, ou tu es sans pitié.

OCTAVE. – Tu n'es pas encore parti ? Je te dis que tout est convenu. Une chanson sous sa fenêtre ; cache-toi un peu le nez dans ton manteau, afin que les espions du mari ne te reconnaissent pas. Sois sans crainte, afin qu'on te craigne ; et si elle résiste, prouve-lui qu'il est un peu tard.

COELIO– Ah ! mon Dieu, le cœur me manque.

OCTAVE – Et à moi aussi, car je n'ai dîné qu'à moitié. Pour récompense de mes peines, dis en sortant qu'on me monte à souper.

(Il s'assoit.)

As-tu du tabac turc ? Tu me trouveras probablement ici demain matin. Allons, mon ami, en route ! Tu m'embrasseras en revenant. En route, en route! La nuit s'avance.

(*Coelio sort.*)

OCTAVE seul. – Écris sur tes tablettes, Dieu juste, que cette nuit doit m'être comptée dans ton paradis. Est-ce bien vrai que tu as un paradis ? En vérité, cette femme était belle, et sa petite colère lui allait bien. D'où venait-elle ? C'est ce que j'ignore. Qu'importe comment la bille d'ivoire tombe sur le numéro que nous avons appelé. Souffler une maîtresse à son ami, c'est une rouerie trop commune pour moi. Marianne ou toute autre, qu'est-ce que cela me fait ? La véritable affaire est de souper ; il est clair que Coelio est à jeun. Comme tu m'aurais détesté, Marianne, si je t'avais aimée ! Comme tu m'aurais fermé ta porte ! Comme ton bélétre de mari t'aurait paru un Adonis, un Sylvain, en comparaison de moi ! Où est donc la raison de tout cela ? Pourquoi la fumée de cette pipe va-t-elle à droite plutôt qu'à gauche ? Voilà la raison de tout.

– Fou! Trois fois fou à lier, celui qui calcule ses chances, qui met la raison de son côté ! La justice céleste tient une balance dans ses mains. La balance est parfaitement juste, mais tous les poids sont creux. Dans l'un il y a une pistole, dans l'autre un soupir amoureux, dans celui-là une migraine, dans celui-ci il y a le temps qu'il fait, et toutes les actions humaines s'en vont de haut en bas, selon ces poids capricieux.

UN DOMESTIQUE, entrant.

– Monsieur, voilà une lettre à votre adresse ; elle est si pressée que vos gens l'ont apportée ici; on a recommandé de vous la remettre, en quelque lieu que vous fussiez ce soir.

OCTAVE. – Voyons un peu cela.

(*Il lit.*)

« Ne venez pas ce soir. Mon mari a entouré la maison d'assassins, et vous êtes perdu s'ils vous trouvent. » « MARIANNE. » Malheureux que je suis ! Qu'ai-je fait ? Mon manteau ! Mon chapeau ! Dieu veuille qu'il soit encore temps ! Suivez-moi, vous et tous les domestiques qui sont debout à cette heure. Il s'agit de la vie de votre maître.

(*Il sort en courant.*)

Clés d'analyse

L'art de la surprise

Les scènes 3 et 4 ne se suivent pas immédiatement. En effet, malgré le changement de décor (« Chez Cœlio »), il est impossible qu'Octave quitte Marianne et se trouve quelques instants plus tard chez Cœlio. Cette petite « tricherie » avec le temps réel a pour effet de densifier encore l'action, de la ramasser dans une séquence temporelle courte, de ne délivrer que l'essentiel, la quintessence du temps qui passe. La rapidité de la prise, de décision d'Octave à la scène 3, de la rencontre avec Cœlio à la scène 4, permet de comprendre que le dénouement est proche. Les différentes surprises réservées dans cette scène : le **renoncement effectif** d'Octave, le **billet** de Marianne. Le **coup de théâtre** consiste dans la lecture du billet de Marianne. Il suit un monologue où Octave se dévoile encore plus et produit un effet d'accélération optimale (idéale) d'une action qui aurait dû suivre un cours banal. Il annonce le dénouement funeste que plusieurs indices au cours des scènes précédentes faisaient pressentir.

Les didascalies : Cœlio, chez lui, est d'abord seul, puis Octave entre. Après leur conversation, Octave se retrouve seul et se parle à lui-même pour faire le point. Un domestique entre, remet un billet. Octave le lit et se précipite à l'extérieur. **La scène est donc mouvementée.** Il s'y passe quantité de choses importantes selon des rythmes différents. D'enthousiaste au début, elle devient mélancolique, avant de prendre un tournant tragique. Sur le plan du texte lui-même, elle fait se suivre un dialogue, un monologue et une lecture à haute voix.

Un jeu sur les rythmes

L'exaltation de Cœlio est exprimée par **des tournures interrogatives** (« dites-vous ? ... pourquoi ... quelle nouvelle ? »), des interjections exclamatives (« Eh

bien ! »), des tournures impératives (« qu'il monte ... ne te ris pas de moi »), des répétitions (« *est-ce vrai ... est-ce vrai ...* »). Le personnage vit dans l'urgence (« *Sur-le-champ* »), dans la réaction exacerbée (irritée) à ce qui l'entoure et dans l'idée d'une dualité essentielle (« *ou tu es ma vie, Octave, ou tu es sans pitié* »).

Les dominantes syntaxiques présentées par les phrases d'Octave : ce sont des phrases très courtes de structure très simple, d'où un effet apaisé (adouci) sur le rythme.

On y note l'emploi fréquent de l'impératif (« *Attache* », « *prends* », « *cache-toi* », « *Sois sans crainte* », « *prouve-lui* », « *dis* ») et des tournures déclaratives (« *Tu es l'amant de Marianne* »). Parfois, on relève encore un lyrisme caractéristique du personnage (« *la nuit est belle ; – la lune va paraître* »). À la rêverie sont juxtaposés le cynisme (« *si elle résiste, prouve-lui qu'il est un peu tard* »), l'enthousiasme envers Cœlio. On sent qu'Octave veut vite balayer dans son esprit ce qui se passe, de peur d'en regretter les conséquences affectives.

Les idées d'Octave dans son **monologue** : le sacrifice qu'il fait pour Cœlio est inhabituel pour lui ; Marianne est désirable ; l'honneur se conjugue avec l'amitié; idée qu'il est valorisant d'avoir renoncé à Marianne ; il faut s'en remettre à la justice divine ; tout est caprice du destin dans la destinée humaine.

Octave s'élève peu à peu vers des conceptions plus philosophiques : interrogations du destin, futilités (frivolités) des projets humains, puissance du hasard. **Les caprices de Marianne ne seraient-ils pas plutôt ceux de la destinée ?**

Les idées d'Octave empruntent diverses modalités d'expression : -la question oratoire (« *D'où venait-elle ?* ») ; la **parodie biblique**(« *En vérité cette femme était belle* »), le **paradoxe** («*La véritable affaire est de souper* »), l'**exclamation** (« *Comme tu m'aurais ...* »), l'**argumentation** (« *La justice céleste tient une balance ... [cette] balance est parfaitement juste* », « *Dans l'un ... dans l'autre*»). **Le billet de Marianne est laconique** (bref) voire très direct dans son

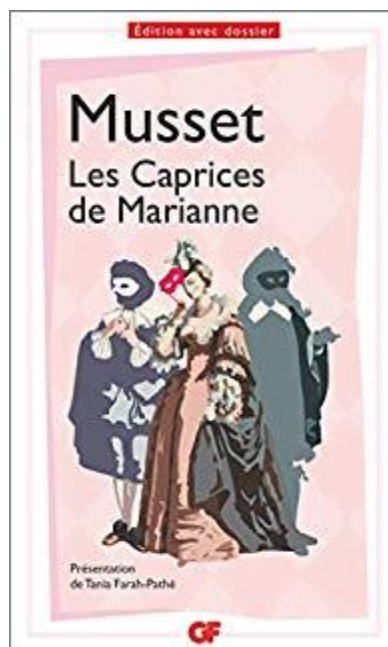
expression (impératif, phrases déclaratives). Il traduit l'angoisse générée par la nouvelle situation. C'est une déclaration d'amour signée, une prise de risque dans une pareille situation. Marianne trouve le moyen et le courage de faire porter ce billet malgré le fait qu'il constituerait une « *pièce à conviction* » pour son mari, s'il était intercepté (surpris).

De la comédie badine au drame

-Tous les genres et registres sont mêlés : **comédie, drame, tragédie – lyrisme, comique, tragique.**

-« *Comme tu m'aurais détesté, Marianne, si je t'avais aimée !* » : cette remarque finale d'Octave est paradoxale. **Elle présuppose que toute déclaration d'amour est un pas vers la fin du sentiment amoureux et l'échec d'une relation durable, que la réussite amoureuse est le résultat d'une stratégie où personne n'avoue rien. L'amour se trouve ainsi placé au cœur d'un rapport de forces entre deux personnes ; ce n'est pas l'expression d'un sentiment extrême.**

Source : http://www.petitsclassiques.com/upload/complement_4f28036dd17f5.pdf





Extrait 3 / La dernière scène de la pièce

Scène VI de L'Acte II

Un cimetière.

Octave et Marianne, auprès d'un tombeau.

OCTAVE. – Moi seul au monde je l'ai connu. Cette urne d'albâtre, couverte de ce long voile de deuil, est sa parfaite image. C'est ainsi qu'une douce mélancolie voilait les perfections de cette âme tendre et délicate. Pour moi seul, cette vie silencieuse n'a point été un mystère. Les longues soirées que nous avons passées ensemble sont comme de fraîches oasis dans un désert aride; elles ont versé sur mon cœur les seules gouttes de rosée qui y soient jamais tombées. Coelio était la bonne partie de moi-même ; elle est remontée au ciel avec lui. C'était un homme

d'un autre temps ; il connaissait les plaisirs et leur préférait la solitude ; il savait combien les illusions sont trompeuses, et il préférait ses illusions à la réalité.

Elle eût été heureuse la femme qui l'eût aimé.

MARIANNE. – Ne serait-elle point heureuse,

Octave, la femme qui t'aimerait ?

OCTAVE. – Je ne sais point aimer, Coelio seul le savait. La cendre que renferme cette tombe est tout ce que j'ai aimé sur la terre, tout ce que j'aimerai.

Lui seul savait verser dans une autre âme toutes les sources de bonheur qui reposaient dans la sienne. Lui seul était capable d'un dévouement sans bornes ; lui seul eût consacré sa vie entière à la femme qu'il aimait, aussi facilement qu'il aurait bravé la mort pour elle. Je ne suis qu'un débauché sans cœur ; je n'estime point les femmes : l'amour que j'inspire est comme celui que je ressens, l'ivresse passagère d'un songe. Je ne sais pas les secrets qu'il savait.

Ma gaieté est comme le masque d'un histrion ; mon cœur est plus vieux qu'elle, mes sens blasés n'en veulent plus. Je ne suis qu'un lâche ; sa mort n'est point vengée.

MARIANNE. – Comment aurait-elle pu l'être, à moins de risquer votre vie ? Claudio est trop vieux pour accepter un duel, et trop puissant dans cette ville pour rien craindre de vous.

OCTAVE. – Coelio m'aurait vengé si j'étais mort pour lui comme il est mort pour moi. Ce tombeau m'appartient ; c'est moi qu'ils ont étendu sous cette froide pierre ; c'est pour moi qu'ils avaient aiguisé leurs épées ; c'est moi qu'ils ont tué. Adieu la gaieté de ma jeunesse, l'insouciant folie, la vie libre et joyeuse au pied du Vésuve ! Adieu les bruyants repas, les causeries du soir, les sérénades sous les balcons dorés ! Adieu Naples et ses femmes, les mascarades à la lueur des torches, les longs soupers à l'ombre des forêts ! Adieu l'amour et l'amitié ! ma place est vide sur la terre.

MARIANNE

– Mais non pas dans mon cœur,

Octave. Pourquoi dis-tu : Adieu l'amour ?

OCTAVE. – Je ne vous aime pas, Marianne ; c'était Coelio qui vous aimait.

Clés d'analyse

Une scène d'épilogue

Cette scène n'est pas une suite immédiate de la précédente, mais une sorte d'épilogue qui répond aux interrogations du spectateur : que vont-ils devenir ? En effet, Cœlio ne peut être enterré aussi vite. De ce fait, Musset n'obéit pas à la règle de l'unité de temps, alors que, jusque-là, il s'y était à peu près conformé. Il accepte de suivre sur ce point la nouvelle école romantique. Marianne et Octave sont sensés se parler. Mais communiquent-ils vraiment ? Ils se retrouvent dans le décor sobre d'un cimetière, après le drame qui s'est déroulé. Si Marianne parle à Octave, Octave lui parle de et à Cœlio. Le décor de la scène correspond à cet instant grave de déploration du mort. On imagine une lumière sombre et un espace dépouillé de toute ouverture. Les personnages vont en effet s'ensevelir dans le souvenir un instant, surtout Octave qui va dire adieu à sa vie libertine. Ils se sont rencontrés grâce à Cœlio ; ils se quitteront à cause de lui.

Un dialogue tragique

-Le registre tragique des répliques d'Octave fait appel au champ lexical dominant de la mort. Dans la tirade d'Octave, on relève les expressions : « urne (vase) d'albâtre, long voile de deuil, mélancolie, voilait, remontée au ciel ». Le développement de ce champ lexical s'accompagne de l'emploi de l'imparfait « était, connaissait, savait », et par l'expression forte du regret : « Elle eût été heureuse, la femme qui l'eût aimé ». La seconde réplique d'Octave renforce ces impressions par l'emploi du même champ lexical dominant : « cendre, tombe, sur la terre, âme, reposaient, mort » et de temps verbaux du passé. Le niveau de langage est très soutenu.

L'émotion est traduite dans les répliques d'Octave par la quasi-absence de référence à Marianne, le lyrisme des propos mêlé de pathétique, les longues phrases poétiques car nostalgiques

(cf. « les plus désespérés sont les chants les plus beaux et j'en sais d'éternels qui sont de purs sanglots »)

Marianne occupe une place mineure dans ce dénouement, comme si la mort de Cœlio la renvoyait au néant pour Octave.

Elle symbolise la terre en essayant de rappeler Octave à la réalité de sa présence. Sa tentative est vouée à l'échec, car Octave a engagé un dialogue avec la mort, et, à travers de Cœlio, avec lui-même. Et elle en est exclue.

Un monologue à deux

L'éloge de l'ami par Octave : en complément de la réponse à la première question supra, on pourra avancer qu'Octave commence par évoquer sa proximité avec le mort : « Moi seul au monde je l'ai connu. » La clé de sol de la scène est là. Personne ne peut faire l'éloge de son ami, car personne hormis lui ne le connaît. Octave s'engage alors dans un portrait de Cœlio en assimilant l'image de l'urne noire à celle de son ami. Il en fait un être parfait, doublé d'un rêveur romantique. D'où les champs lexicaux de la solitude triste et de la perfection qu'il convoque : « douce mélancolie, perfections de cette âme tendre et délicate, vie silencieuse, gouttes de rosée, bonne partie, solitude, illusions ... ». En miroir, Octave délivre de lui-même une tout autre image. À la négation plusieurs fois répétée « Je ne sais point ... », il allie les champs lexicaux du débauché factice (limité) : « Débauché sans cœur, ivresse passagère d'un songe, masque d'un histrion (danseur) » et du raté « vieux, sens blasés (lassés), lâche ». Son éloge de son ami se fait donc aussi en creux dans ce qu'il dit de lui-même, l'opposé apparent de la pureté de Cœlio. Le dernier pas qu'Octave fait est de s'identifier à son ami, imbriquant les deux personnalités : « Cœlio m'aurait ... j'ai, lui, il, moi..., Ce tombeau m'appartient ». L'éloge est alors parfait.

À noter aussi qu'il s'exprime son émotion lyrique par de nombreux alexandrins cachés : « Elle eût été heurus(e), la femme qui l'eût aimé », « Je ne sais point aimer ; Cœlio seul le savait », « *Lui seul était capabl(e) d'un dévouement sans bornes* », « *Je ne suis qu'un lâche ; sa mort n'est point vengée* », « *Cœlio m'aurait vengé si j'étais mort pour lui / comme il est mort pour moi. Ce tombeau m'appartient* ». L'appel à l'amour de Marianne est maladroit, par le lieu qu'elle choisit pour le faire et aussi par l'interdit qu'elle veut lever. Face à un Octave perdu dans sa tristesse, elle veut être pragmatique (comme elle l'a été dans toute la pièce d'ailleurs), tutoyant Octave (« *la femme qui t'aimerait* ») avant de le vouvoyer (« *à moins de risquer votre vie, pour rien craindre de vous*») puis de le tutoyer à nouveau (« *Pourquoi dis-tu: "Adieu l'amour" ?* »). Ce qu'elle ignore, c'est que, si Octave allait vers elle après les événements qui se sont déroulés, alors l'histoire d'Hermia se reproduirait. Orsini/Cœlio mort, Octave/le père de Cœlio pourraient certes épouser en paix Hermia/Marianne. Mais Octave choisira, on le voit, de ne pas obéir à une histoire qui veut se répéter, arrêtant par là même l'engrenage de la culpabilité, et pour ses enfants la possibilité d'un lourd héritage, le secret de famille d'Hermia/Cœlio qui serait alors le sien et celui de Marianne. Comparaison des deux argumentations : elles s'excluent l'une l'autre, car elles ne partent pas du même sentiment de la même réalité. Les deux personnages ne s'écoutent pas. Peu importe leurs argumentations, ils sont déjà séparés. En outre, la prude (pudique) Marianne devient la femme tentée par le libertinage, taraudée (trouée) par le désir alors que le libertin Octave aspire à la pureté de Cœlio. On voit donc ici aussi un renversement des rôles entre le début de la pièce et sa conclusion.

Le sens de la formule

Pour commenter la dernière réplique d'Octave, voir les réponses précédentes relatives à la fracture entre les deux personnages. La mise en scène de Gaston Baty (1885-1952) accentue le pathétique de la situation. Elle semblerait conclure

à une histoire qui ne s'achève pas avec le dernier mot de la pièce. C'est une vision très romantique de la fin. La mise en scène de G. Baty laisserait aussi entendre qu'Octave cacherait ses sentiments profonds, ce qui n'est pas plus vrai qu'une autre interprétation. On peut lui préférer par exemple une vision plus dure, où les personnages se séparent à jamais sans espoir.

Source : http://www.petitsclassiques.com/upload/complement_4f28036dd17f5.pdf

Octave Citations pour comprendre Octave

Figure-toi un danseur de corde, en brodequins d'argent, le balancier au poing, suspendu entre le ciel et la terre ; à droite et à gauche, de vieilles petites figures racornies, de maigres et pâles fantômes, des créanciers agiles, des parents et des courtisans ; toute une légion de monstres se suspendent à son manteau et le tiraillent de tous côtés pour lui faire perdre l'équilibre ; des phrases redondantes, de grands mots enchâssés cavalcadent autour de lui ; une nuée de prédictions sinistres l'aveugle de ses ailes noires. il continue sa course légère de l'orient à l'occident. S'il regarde en bas, la tête lui tourne ; s'il regarde en haut, le pied lui manque. Il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues autour de lui ne lui feront pas renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne, voilà ma vie, mon cher ami ; c'est ma fidèle image que tu vois.

moi, mon caractère est d'être ivre ; ma façon de penser est de me laisser faire, et je parlerais au roi en ce moment, comme je vais parler à ta belle.

Je suis comme un homme qui tient la banque d'un pharaon pour le compte d'un autre, et qui a la veine contre lui ; il noierait plutôt son meilleur ami que de céder, et la colère de perdre avec l'argent d'autrui l'enflamme cent fois plus que ne le ferait sa propre ruine.

Amoureux plus que jamais du vin de Chypre

Marianne est une bégueule ; je ne sais trop ce qu'elle m'a dit ce matin, je suis resté comme une brute sans pouvoir lui répondre. Allons ! n'y pense plus, voilà qui est convenu et que le ciel m'écrase si je lui adresse jamais la parole ! Du courage, Coelio, n'y pense plus.

Citations pour comprendre Mariane, Octave et Coelio

MARIANE

L'indifférence. *Vous ne pouvez aimer ni haïr, et vous êtes comme les roses du Bengale, Marianne, sans épines et sans parfum*(Octave)

(sur la réputation)

Est-ce que vous ne plaignez pas le sort des femmes? voyez un peu ce qui m'arrive : il est décrété par le sort que Coelio m'aime, ou qu'il croit m'aimer, lequel Coelio le dit à ses amis, lesquels amis décrètent à leur tour que, sous peine de mort, je serai sa maîtresse. La jeunesse napolitaine daigne m'envoyer en votre personne un digne représentant chargé de me faire savoir que j'ai à aimer ledit seigneur Coelio d'ici à une huitaine de jours. Pesez cela, je vous en prie. Si je me rends, que dira-t-on de moi ? N'est-ce pas une femme bien abjecte que celle qui

obéit à point nommé, à l'heure convenue, à une pareille proposition ? Ne va-t-on pas la déchirer à belles dents, la montrer au doigt et faire de son nom le refrain d'une chanson à boire ? Si elle refuse, au contraire, est-il un monstre qui lui soit comparable ? Est-il une statue plus froide qu'elle, et l'homme qui lui parle, qui ose l'arrêter en place publique son livre de messe à la main, n'a-t-il pas le droit de lui dire : vous êtes une rose du Bengale fans épines et sans parfum ?

N'est-ce pas une chose bien ridicule que l'honnêteté et la foi jurée ? que l'éducation d'une fille, la fierté d'un coeur qui s'est figuré qu'il vaut quelque chose, et qu'avant de jeter au vent la poussière de sa fleur chérie, il faut que le calice en soit baigné de larmes, épanoui par quelques rayons de soleil, entre ouvert par une main délicate ? Tout cela n'est-il pas un rêve, une bulle de savon qui, au premier soupir d'un cavalier à la mode, doit s'évaporer dans les airs ?

L'occupation d'un moment, une coupe fragile qui renferme une goutte de rosée, qu'on porte à ses lèvres et qu'on jette par-dessus son épaule. Une femme ! c'est une partie de plaisir ! Ne pourrait-on pas dire, quand on en rencontre une : voilà une belle nuit qui passe ? Et ne serait-ce pas un grand écolier en de telles matières que celui qui baisserait les yeux devant elle, qui se dirait tout bas :

“ voilà peut-être le bonheur d'une vie entière ”, et qui la laisserait passer ?

Je croyais qu'il en était du vin comme des femmes. Une femme n'est-elle pas aussi un vase précieux, scellé comme ce flacon de cristal ? Ne renferme-t-elle pas une ivresse grossière ou divine, selon sa force et sa valeur ?

Et n'y a-t-il pas parmi elles le vin du peuple et les larmes du Christ ?

Quel misérable coeur est-ce donc que le vôtre, pour que vos lèvres lui fassent la leçon ? vous ne boiriez pas le vin que boit le peuple, vous aimez les femmes qu'il aime ; l'esprit généreux et poétique de ce flacon doré, ces sucs merveilleux que la lave du Vésuve a cuvés sous son ardent soleil, vous conduiront chancelant et sans force dans les bras d'une fille de joie ; vous rougiriez de boire un vin grossier ; votre gorge se soulèverait. Ah ! vos lèvres sont délicates, mais votre coeur s'enivre à bon marché.

Deux mots, de grâce, belle Marianne, et ma réponse sera courte. Combien de temps pensez-vous qu'il faille faire la cour à la bouteille que vous voyez pour obtenir ses faveurs ? Elle est, comme vous dites, toute pleine d'un esprit céleste et le vin du peuple lui ressemble aussi peu qu'un paysan ressemble à son seigneur. Cependant, regardez comme elle se laisse faire ! - **Elle n'a reçu, j'imagine, aucune éducation, elle n'a aucun principe; vous voyez comme elle est bonne fille ! Un mot a suffi pour la faire sortir du couvent ; toute poudreuse encore, elle s'en est échappée pour me donner un quart d'heure d'oubli, et mourir. Sa couronne virginale, empourprée de cire odorante, est aussitôt tombée en poussière, et, je ne puis vous le cacher, elle a failli passer tout entière sur mes lèvres dans la chaleur de son premier baiser.**

Elle n'en vaut ni plus ni moins. **Elle sait qu'elle est bonne à boire et qu'elle est faite pour être bue.** Dieu n'en a pas caché la source au sommet d'un pic inabordable, au fond d'une caverne profonde ; il l'a suspendue en grappes dorées au bord de nos chemins ; elle y fait le métier des courtisanes ; elle y effleure la main du passant ; elle y étale aux rayons du soleil sa gorge rebondie, et toute une cour d'abeilles et de frelons murmure autour d'elle matin et soir. Le voyageur dévoré de soif peut se coucher sous ses rameaux verts ; jamais elle ne l'a laissé languir, jamais elle ne lui a refusé les douces larmes dont son coeur est plein. Ah ! Marianne,

c'est un don fatal que la beauté ! - La sagesse dont elle se vante est soeur de l'avarice, et il y a plus de miséricorde dans le ciel pour ses faiblesses que pour sa cruauté.

(Octave)

O femme trois fois femme! Coelio vous déplaît, - mais le premier venu vous plaira. L'homme qui vous aime depuis un mois, qui s'attache à vos pas, qui mourrait de bon coeur sur un mot de votre bouche, celui-là vous déplaît ! il est jeune, beau, riche et digne en tout point de vous ; mais il vous déplaît ! et le premier venu vous plaira ! .

COELIO

il me manque le repos, la douce insouciance qui fait de la vie un miroir où tous les objets se peignent un instant et sur lequel tout glisse. Une dette pour moi est un remords. **L'amour, dont vous autres vous faites un passe-temps, trouble ma vie entière.** O mon ami, tu ignoreras toujours ce que c'est qu'aimer comme moi ! Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour. Quel charme j'éprouve, au lever de la lune, à conduire sous ces petits arbres, au fond de cette place, mon choeur modeste de musiciens, à marquer moi-même la mesure, à les entendre chanter la beauté de Marianne ! Jamais elle n'a paru à sa fenêtre ; jamais elle n'est venue appuyer son front charmant sur sa jalousie.

Ah ! malheureux que je suis, je n'ai plus qu'à mourir ! Ah ! la plus cruelle de toutes les femmes !

Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir ! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie avant de savoir où sa chimère le mène et s'il peut être payé de retour ! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive, il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairies et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence et, quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que du rivage qu'il a quitté ; il ne peut ni poursuivre sa route ni revenir sur ses pas.

cette **gracieuse mélancolie**

Amoureux plus que jamais de la belle Marianne

Ah ! que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang ! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier ! Que le sacrifice de ma vie eût pu lui être utile ! Je sais agir, mais je ne puis parler. Ma langue ne sert point mon coeur, et je mourrai sans m'être fait comprendre, comme un muet dans une prison.

(Octave) Ah ! si vous saviez sur quel autel sacré vous êtes adorée comme un dieu ! vous, si belle, si jeune, si pure encore, livrée à un vieillard qui n'a plus de sens et qui n'a jamais eu de coeur ! Si vous saviez quel trésor de bonheur, quelle mine féconde repose en vous ! en lui ! dans cette fraîche aurore de jeunesse, dans cette rosée céleste de la vie, dans ce premier accord de deux âmes jumelles ! Je ne vous parle pas de sa souffrance, de cette douce et triste mélancolie qui ne s'est jamais lassée de vos rigueurs, et qui en mourrait sans se plaindre. Oui, Marianne, il en mourra. Que puis-je vous dire?

Qu'inventerais-je pour donner à mes paroles la force qui leur manque ? Je ne sais pas le

langage de l'amour. Regardez dans votre âme ; c'est elle qui peut vous parler de la sienne. Y a-t-il un pouvoir capable de vous toucher ? vous qui savez supplier Dieu, existe-t-il une prière qui puisse rendre ce dont mon cœur est plein ?

O mort ! puisque tu es là, viens donc à mon secours. Octave, traître Octave ! puisse mon sang retomber sur toi ! Puisque tu savais quel sort m'attendait ici, et que tu m'y as envoyé à ta place, tu seras satisfait dans ton désir. O mort ! je t'ouvre les bras ; voici le terme de mes maux.

Source : <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331sp08/marianne.html>



Les Caprices de Marianne D'Alfred de Musset

*

Acte II, scène 1

Clés d'analyse

Une scène rythmée par plusieurs tableaux

L'interrogation se rapportant à un entracte est toujours fructueuse. Le lecteur ou le spectateur bâtissent, à travers des informations éparses (dispersées) de la 1^{ère} scène, une partie de l'action durant ce temps où les dialogues peuvent se développer entre les personnages, mais ne sont pas entendus sur scène. **L'entracte**, très important sur le plan dramatique, **joue sur l'ellipse et ne précise pas le temps passé**. Il semblerait ici, que l'entremetteuse Ciuta ait rencontré Cœlio, lequel, devant l'échec des démarches entreprises, aurait décidé de ne pas poursuivre plus longtemps Marianne : « Il y renonce, dites-vous ? » Les informations qu'apportent Ciuta sont en outre fort inquiétantes : Cœlio reste meurtri par la situation (« *il aime plus que jamais* ») et sa psychologie a évolué envers Octave (« *il se défie de vous, de moi, de tout ce qui l'entoure* »). Ce détail est peu logique, Octave étant irréprochable dans son amitié. On peut alors se demander pourquoi Cœlio change. Serait-ce qu'à partir de cet entracte : il soit entré dans une phase paranoïaque ? La scène s'ouvre sur un dialogue déjà engagé. **Les didascalies** se rapportent au lieu (*une rue*), aux entrées et sorties des personnages. Ces didascalies nous indiquent que la scène comporte sept tableaux : **Octave – Ciuta ; Octave – Cœlio ; Octave – Marianne ; Octave – le garçon, puis Octave seul ; Octave – Claudio ; Octave – Cœlio ; Octave – Marianne**. La prépondérance (Supériorité) du rôle d'Octave est manifeste. Il assure le lien et la cohérence de la scène.

Des rencontres multiples

Octave rencontre une première fois Marianne pour lui annoncer que Cœlio l'oublie, mais ne s'attend pas à ce que Marianne défende la cause plus générale des femmes. La deuxième rencontre n'est pas à l'initiative d'Octave. C'est Marianne qui, voyant Octave attablé, engage la conversation. Octave prendra alors le pas sur Marianne. Ces deux rencontres entre Octave et Marianne donnent lieu à des tirades très longues. Cette immobilisation de l'action par un long discours montre la densification des rapports entre les énonciateurs, l'intérêt au-delà du langage que chacun y prend. Ils se dévoilent l'un à/et l'autre. Ils communiquent, ce qui évince de facto Cœlio du cœur de leurs préoccupations. Les autres tableaux sont l'occasion de dialogues rapides ou vifs, voisins parfois des stichomythies de la versification classique. Ces différences de rythme caractérisent les dialogues chez Musset.

Des dialogues variés

Octave et Claudio se répondent « du tac au tac » : reprise de mots et d'expressions (« *À quelle occasion ... À l'occasion ...* »), variation des apostrophes (« *subtil magistrat, sénateur incorruptible* »), semi-insulte (« *aimable croupier de roulette* »), oxymore ou alliance de mots (« *chère sentence de mort* »), opposition temporelle (« *ce sera / c'est* »). (Il s'agit de la métaphore). Les deux personnages peuvent dire, plus par l'image qu'au gré de longues explications. Musset se révèle ainsi toujours poète.

Des vainqueurs et des vaincus

L'argumentation lors de la deuxième rencontre entre Octave et Marianne, c'est-à-dire de la première rencontre de ces deux personnages dans cet acte, porte sur la défense des femmes : - Elles sont confinées dans un rôle passif (*i.e. accepter d'être aimée par le premier venu et s'en trouver heureuse*) ; -Elles sont victimes des violences des hommes (« *la jeunesse napolitaine daigne ... (accepte)* ») ; Marianne est une femme respectable qui doit craindre les critiques (« *que dira-t-on de moi ...* ») ; On la critique injustement parce qu'elle ne veut pas

obéir (« **une statue froide** ») ; On n'a pas le droit de l'insulter (« *vous êtes comme les roses du Bengale, Marianne, sans épine et sans parfum* ») ; -Elle a le droit de respecter les liens du mariage, d'être fidèle à ses rêves de jeune fille. Elle refuse d'être un jeu de plus entre les mains d'un jeune homme (« *Qu'est-ce après tout qu'une femme? L'occupation d'un moment [...], une partie de plaisir !* »). Le personnage de Marianne gagne ainsi en épaisseur. Elle devient plus sensible et défend une cause louable, d'autant plus méritoire en son siècle. Les arguments qu'Octave et Marianne s'opposent lors de leur troisième rencontre sont plus intimes. À vrai dire, c'est Marianne qui attaque à présent Octave : **La boisson** : « *c'est un peu triste de s'enivrer tout seul* » ; **La solitude** : « Comment ! Pas un de vos amis [...] solitude » ; -Ses mœurs de libertin : sa solitude de cœur en l'absence de Rosalinde. Ses critiques sont ironiques et agressives. Ce faisant, elle se découvre beaucoup dans sa critique, dans ce qu'elle se préoccupe de la vie d'Octave. Son libertinage, si opposé à sa vie officielle, la séduit-il ?

De son côté, Octave va développer une argumentation victorieuse. Il ouvre le procès de la pruderie (pudeur) en détournant le sens et l'usage que Marianne fait de la métaphore. Il compare le bon vin à une belle fille qui sort du couvent, allusion évidente à Marianne. Il conclut sa tirade en l'élargissant à la beauté elle-même : Marianne a tort de privilégier la cruauté à la faiblesse. S'il préfère les filles du peuple aux belles femmes orgueilleuses, il n'a peut-être pas fait en fin de compte un si mauvais choix. Sa victoire est entière lorsqu'il quitte Marianne avant de lui laisser la possibilité de répondre et surtout sans plaider sa propre cause. Les enjeux des rencontres successives entre Marianne et Octave évoluent. Du plaidoyer pour ou contre Cœlio, on passe à une joute (duel) sur les rapports entre les hommes et les femmes où chaque personnage dévoile sa personnalité et ses envies. La réponse est donnée dans les réponses précédentes. Octave a profité d'une attaque directe de la jeune femme pour retourner la situation, sans s'impliquer directement lui-même. Les deux champs lexicaux les plus employés sont ceux de la femme et du vin, ce qui se justifie par les comparaisons tissées dans

toute la scène. L'assimilation, ou le rapprochement, est quelque peu stéréotypée et datée, il va sans dire. Le spectateur entretient la signification plutôt que le stéréotype.



Source de l'image : <http://www.lestroiscoups.com/article-32447987.html>

Acte II, scènes 2 et 3

Clés d'analyse

Deux scènes capitales pour l'action

Scène 2 (**une autre rue**) : Cœlio – Ciuta / Scène 3 (chez Claudio): Claudio – Marianne.

Expression du doute chez Ciuta : « *défiez-vous d'Octave* », « *je l'ai vu* », « *J'entends qu'ils se parlaient amicalement* ». Elle utilise les formes de l'impératif et la modalité déclarative.

Elle finit devant l'incrédulité affichée de Cœlio par une forme exclamative peu encourageante

: « *Puisse le ciel vous favoriser !* » Ciuta emploie le ton de la confiance et joue sur la

rumeur. C'est une manipulatrice. Phrases par lesquelles Claudio fait des reproches à Marianne

: « *Pensez-vous ... qu'on puisse se jouer de sa crédulité* », « *que je n'ai pas entendu vos*

propres paroles », « *que je trouve convenable de vous voir converser librement avec lui sous*

une tonnelle, lorsque le soleil est couché », « *La tonnelle d'un cabaret n'est point un lieu de*

conversation pour la femme d'un magistrat », « *on se renvoie le dé en plein air avec si peu*

de retenue », « *Quand un de mes parents est un de vos amants* », « *vos extravagances* »,

« *réfléchissez à ce que vous faites* ». Ce relevé fait apparaître quelques constantes : Marianne

prendrait son mari pour un imbécile ; Marianne est une écervelée (imprudente) qui ne fait pas

honneur à son rang et ignore les convenances de son milieu ; Marianne est infidèle. -« *petit*

caprice de colère »,

« *Beaucoup d'orgueil* », « *un peu de perfidie* » : Octave a percé les sentiments de Marianne.

Il met sa colère sur le compte de son incapacité à exprimer directement ses sentiments envers

lui.

Deux scènes aux registres divers

Silvio dans *À quoi rêvent les jeunes filles* (acte I, scène 6) disait : « *J'ai de la passion et n'ai point d'éloquence / Mes rivaux, sous mes yeux, sauront plaire et charmer. / Je resterai muet ; - moi, je ne sais qu'aimer.* » On comprend la parenté de Silvio et de Cœlio. Et des deux personnages avec Musset lui-même. En ce sens, Cœlio ressemble à Musset, l'impossibilité de parler étant un leitmotiv dans son œuvre, tout comme elle est un thème récurrent du romantisme (cf. *La mort du loup*, de Vigny). Manifestation de l'émotion (registre, procédés de style, vocabulaire, ponctuation ...) dans le monologue de Marianne (scène 3, l. 51-67) : la ponctuation expressive : « : ! ? ; » **Le monologue** intérieur, véritable dialogue avec soi-même ; les phrases courtes et simples ; la présence très fréquente du « je » ; les verbes peu travaillés : avoir, vouloir, savoir. Les éléments lyriques dans les paroles d'Octave, plaidant la cause de Cœlio : toujours les métaphores. Avant de les relever, il convient de noter qu'Octave se « *jette à genoux* » devant Marianne. C'est donc dans cette position de suppliant qu'il s'exprime. Parmi les expressions les plus significatives de son lyrisme, on peut relever : « *digne, sur quel autel sacré vous êtes adorée, trésor de bonheur, mine féconde, fraîche aurore de jeunesse, rosée céleste, âmes jumelles* ». Toutes ces métaphores sur le sacré, la beauté, la jeunesse soulignent l'idéalisme de Cœlio, son sens du dévouement, sa vénération – et les sentiments d'Octave en contrepoint. Le vocabulaire de la souffrance est lui aussi convoqué : « *sa souffrance, de cette douce et triste mélancolie* ». Octave par les termes qu'il emploie pour plaider la cause de son ami le présente comme une victime et un être passif promis à mourir si son idéal n'est pas atteint : « *il en mourra* ». La culpabilisation n'atteindra pas Marianne.

Deux scènes violentes

L'expression du caprice dans la scène 3. Marianne décide de défier Claudio à partir de la ligne 34 : « *Je suis curieuse de savoir ce que vous feriez* ». Son mari vient en effet de la menacer

sans raison : « *Ne me poussez pas à quelque fâcheuse extrémité par vos extravagances, et réfléchissez à ce que vous faites* », réplique où Claudio rabaisse sa femme en lui rappelant son immaturité supposée. Par l'expression « *il me plaît* », Marianne revendique sa liberté. Elle blesse cependant son mari en parlant d'Octave par l'expression : « *S'il lui plaît* », **niant ainsi la puissance de l'homme sur la femme dans le contexte du mariage, à cette époque, et surtout le droit de son mari de ne pas vouloir Octave dans sa maison.** -Est-ce vraiment un caprice que la réaction de Marianne ? N'est-ce pas plutôt le début d'une émancipation pour une femme dominée ? Lire à ce sujet le dossier sur la lutte des femmes depuis le XVIII^{ème} siècle pour engager une discussion éventuelle avec les élèves ou les étudiants. -Cette question peut donner lieu à des maquettes relatives à la mise en scène.



Acte II, scène 5

Clés d'analyse

L'ultime péripétie

Les didascalies précisent le lieu et le temps voire les lumières (« *Le jardin de Claudio – Il est nuit* »), le nom des personnages en scène, quelques gestes (« *frappant à la jalousie* », « *Paraissant à la fenêtre* »), les accessoires (« *son épée sous le bras* »), le ton (« **bas** »), les entrées et sorties des personnages. On est ici dans le domaine de Claudio, et qui plus est dans son « **jardin** », lieu symbolique de la possession. **L'ensemble du décor renvoie aux décors shakespeariens d'Hamlet ou d'Othello, ou des grands drames romantiques de Victor Hugo (« Ruy Blas »...).** Claudio a posté ses spadassins pour tuer l'intrus qui ose courtiser sa femme. Malgré le billet envoyé par Marianne à Octave, Cœlio se présente. Marianne le prend pour Octave. Cœlio, éperdu à la suite de cette méprise, se laisse assassiner. Octave arrive trop tard. **Le coup de théâtre** et le quiproquo sont étroitement liés et entraînent Cœlio vers sa mort / suicide. Le vocabulaire de l'embuscade puis du meurtre : « [aux spadassins] **jetez-vous, attendez-le au coin du mur ; Retirons-nous à l'écart, fraillons, épée** ». Ces mots ou expressions apparaissent dans des phrases courtes ou impératives. Ils traduisent la clandestinité, la violation du droit, le meurtre, le sang....

Source : http://www.petitsclassiques.com/upload/complement_4f28036dd17f5.pdf

Documents électroniques

<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Musset-Marianne.pdf>

http://www.operadereims.com/spip.php?page=evenement&id_rubrique=87

<http://www.etudes-litteraires.com/les-caprices-de-marianne.php>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Caprices_de_Marianne

<http://www.babelio.com/livres/Musset-Les-Caprices-de-Marianne/9154/critiques>

http://www.petitsclassiques.com/upload/complement_4f28036dd17f5.pdf

<http://lettres.ac-aix-marseille.fr/lycee/biblioth.html>

Bibliographie sélective

I - Ouvrages de théoriciens et/ou d'hommes de théâtre permettant de composer son propre itinéraire pour penser le théâtre. Certains sont connus et sont là pour mémoire, d'autres méritent le détour.

- Aristote, *La Poétique de préférence* dans l'édition du Livre de Poche, M. Magnien ou dans l'édition R.Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980.
- André Antoine, in. Sarrazac, J.-P. et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes Sud-Papiers,
- Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, coll. " Folio Essais " ;
- Bertold BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1963-1972 ; *Le Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, 1956.
- Peter BROOK *L'Espace vide*, Seuil, 1976.
- Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*, prés. B. Louvat et M.
- Edward Gordon CRAIG, *Le Théâtre en marche*, Gallimard, 1964.
- Denis DIDEROT, *Le Paradoxe sur le comédien*, Gallimard, coll. " Folio classique ", 1994.
- Bernard DORT, *Théâtre : Essais*, Seuil, coll.
- Jerzy GROTOVSKI, *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, 1971.
- Victor HUGO *Préface de Cromwell (1827)*, William Shakespeare (1864), in *Oeuvres complètes*, Laffont, Bouquins ", 1985, 2002.
- Louis Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952.
- Louis JOUVET, *Molière et la comédie classique*, Gallimard, 1986.
- Yannis KOKKOS, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, 1989.
- Jacques LECOQ, *Le Corps poétique*, Actes Sud, coll. " Papiers ", 1998.
- Daniel MESGUICH *L'Éternel éphémère*, Seuil 1991.
- Vsevolod MEYERHOLD, *Écrits sur le théâtre*, 4 volumes, *L'Âge d'homme*, 1976-1992.
- Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1962.
- Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, Librairie théâtrale, 1984.
- Constantin, STANISLAVSKI *Notes artistiques* .Circé.
- Constantin STANISLAVSKI, *La Construction du personnage*, Perrin, 1966.
- Constantin STANISLAVSKI *La Formation de l'acteur*, trad. E Janvier, Petite bibliothèque Payot, 1995.
- Lee STRASBERG, *Le Travail de l'Actors Studio*,
- Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Actes Sud, 1999 ; *Le Théâtre service public et autres textes*, Actes Sud, 1975.

- Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard, 1991 ; *Écrits sur le Théâtre*, 5 volumes, POL, 1994-1997.
- Émile ZOLA *Le naturalisme au théâtre* in *Le roman expérimental*. Garnier Flammarion

II. Ouvrages généraux sur le théâtre : dictionnaires, histoire du théâtre, dramaturgie, analyses critiques. Quelques références nécessaires.

- Michel, CORVIN *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1995.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996.
- Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grusset, 1978.
- Michel AZAMA *De Godot à Zucco*, anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000. 3 tomes
- Roland BARTHES *Essais sur le théâtre*, éd. J.-L Rivière, Seuil, 2002.
- Christian BIET, Christophe Triau *Qu'est-ce que le théâtre ?* folio essais. Gallimard 2006.
- Christian Biet *La Tragédie*, Armand Colin, Cursus, 1998
- Marie -Claude Canova., *La comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Daniel COUTY et Alain REY, *Le Théâtre*, Larousse Bordas, 1997
- Joseph DANAN et J P Ryngaert *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Dunod, 1997.
- André DEGAIN *Histoire du théâtre dessinée*, Nizet, 1992.
- Jean DUVIGNAUD *L'acteur. L'archipel* 1993.
- Florence DUPONT *Le Théâtre latin* Paris, Armand Colin, "Crusus", 1988.
- Jean-François DUSIGNE, *Le Théâtre d'art*, Éditions théâtrales, 1997 ; *Du Théâtre d'art à l'art du théâtre*, anthologie des textes fondateurs, Éditions théâtrales, 1997.
- Martin Esslin *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.
- Marie-Claude HUBERT *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Armand Colin, Cursus, 1991-1
- Marie-Claude HUBERT *Le théâtre*, Armand Colin, Cursus, 1988.
- Jacqueline de JOMARON (sous la direction de), *Le théâtre en France*, Armand Colin, Livre de Poche, 1992.
- Hans-Ties LEHMEN *Le Théâtre post-dramatique*, L'Arche, 2002
- Florence NAUGRETTE *Le théâtre romantique*, Histoire, écriture, mise en scène, Seuil, Points, 2001
- Catherine NAUGRETTE *L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, 2000.
- Jacqueline de ROMILLY, de, *La tragédie grecque*, PUF.
- Jean-Jacques ROUBINE *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, 1998.
- Jean Pierre RYNGAERT *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991
- Jean Pierre RYNGAERT *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993
- Jean Pierre SARRAZAC *L'avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981 (rééd. Circé).
- Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, P., Nizet, 1986.
- Peter SZONDI *Théorie du drame moderne*, trad. P. Pavis et J. et M. Bollack, *L'Âge d'Homme*, 1983.
- Anne UBERSFELD *Lire le théâtre I* Belin, 1996.
- Anne UBERSFELD *Lire le théâtre II*, *L'école du spectateur*, Belin, 1996.
- Anne UBERSFELD *Lire le théâtre III*, *Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996.

- Anne UBERSFELD *Le Drame romantique*, Belin, 1993.
- André VIALA (sous la dir. de), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997.
- Pierre VOLTZ *La comédie*, Paris, Armand Colin, U, 1964.

Bibliographie proposée par : Anne-Marie BONNABEL, Lycée Thiers, Marseille

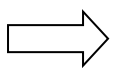


http://pedagogite.free.fr/expression_orale.htm





http://pedagogite.free.fr/expression_orale.htm



Travail à effectuer Hors-classe

- ⇒ . Analyse et lecture des scènes relatives aux *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, qui n'ont pas été analysées dans ce document.
- ⇒ . Préparation du second module /(Second semestre)

Théâtre Analyse XVII^{ème} siècle

- ⇒ . Lecture complète des ouvrages programmés, suivants : *Phèdre* de Racine, et *Tartuffe* de Molière.

- ⇒ . Recherche relative à la tragédie et à la comédie, biographie de Molière, de Racine...
- ⇒ .Recherche relative au contexte historique, socioculturel, politique, religieux qui encadre la création de *Phèdre* et de *Tartuffe*, à préciser et à saisir.
- ⇒ . Recherche mythologique relative à *Phèdre* de Racine.
- ⇒ .Explications des mots et leur sens qui avaient d'autres significations et parfois d'autres graphies à l'époque.
- ⇒ . Lecture des ouvrages critiques divers, qui théorisent l'analyse et la lecture des livres dramatiques.

Évaluation : Examen final

- ⇒ **Remarques : (UN EXTRAIT de l'un des œuvres programmées fera l'objet d'un examen écrit : COMMANTAIRE COMPOSÉ en deux heures)**

Le rattrapage sera sous module de l'examen final

⇒ **Remarques:**

.Ce module est donné à titre indicatif pour faciliter la révision des étudiants et leurs préparations.

- . *L'Étudiant est appelé à lire, à faire des synthèses, à comparer et à analyser l'ensemble des composantes du cours tout au long du Module.***

- . *La recherche et le travail personnel restent la clef de la réussite, sans oublier l'intérêt de travailler méthodiquement, de prendre des notes et de préparer des canevas ou des fiches de lecture qui peuvent servir dans le cadre de la révision ou de la recherche.***

- . *L'examen final prendra en compte l'ensemble des séances enseignées, ainsi que les travaux pratiques ou dirigés effectués en classe et hors-classe.***

- . *La note globale et définitive sera divisée sur deux après avoir corrigé le partiel et le final.***

***Pr. Nadia BIROUK
Documents-Net+Analyses
2019-2020
Bonne chance
Et Bon courage !***