

Université de Tartu
Institut des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Veronika Maide

LE POUVOIR POLITIQUE DE L'ART : *CYRANO DE BERGERAC* SUR LA
SCÈNE ET AU CINÉMA

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2025

Table des matières

Introduction.....	3
1. L'art politique	5
2. Le contexte politique et social	10
2.1. La France à la fin du XIX ^e siècle	10
2.2. Le monde contemporain au XXI ^e siècle	15
3. La manifestation du pouvoir politique de l'art.....	22
3.1. Le dissensus	22
3.2. Les critiques théâtraux à l'époque de Rostand.....	27
3.3. L'apparence.....	29
3.4. L'amour.....	33
3.5. Le panache et les handicaps	38
Conclusion	45
Bibliographie	48
Résumé.....	53
Annexes	55
Annexe 1. Le résumé de Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand.....	55
Annexe 2. Le drame musical Cyrano de Joe Wright	57

Introduction

L'art politique, selon Chantal Mouffe (2007), désigne les pratiques artistiques qui jouent un rôle dans la constitution et la préservation de l'ordre symbolique, ou au contraire dans sa contestation. C'est pourquoi elles possèdent une dimension politique. Selon Mouffe, la politique consiste à représenter symboliquement les relations sociales, ce que Claude Lefort appelle « la mise en scène » ou « la mise en forme » de la vie commune, ce qui lui donne une portée esthétique. L'art peut offrir une chance de réfléchir collectivement aux figures imaginaires ; il s'oppose souvent aux idées courantes dans la société et vise à dévoiler et transformer les attitudes ou les positions.

Ainsi, les œuvres culturelles font inévitablement référence aux enjeux et aux luttes culturelles de la société. Qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre, d'un film ou d'une comédie musicale, le rôle de ces œuvres dans la perception des sujets sociaux par le public est central. Ce mémoire de la licence qui est présenté dans ces pages vise à proposer une approche à la fois analytique et comparative du pouvoir politique de l'art et de ses effets souhaitables. En outre, ce travail se concentre sur la manière dont une même œuvre narrative peut être réinterprétée à travers le contexte de différentes époques.

La recherche s'appuie sur l'œuvre théâtrale *Cyrano de Bergerac*, écrite par Edmond Rostand en vers alexandrins, jouée pour la première fois en 1897 à Paris. Edmond Rostand s'est inspiré de Savinien de Cyrano de Bergerac, un personnage qui a réellement existé au XVII^e siècle.

Depuis la création, la pièce de Rostand a été beaucoup jouée au théâtre, à l'opéra, traduite en différentes langues et adaptée au cinéma internationalement. En 1990, Jean-Paul Rappeneau a adapté la pièce au cinéma et son film a gagné beaucoup de prix : le prix du meilleur film étranger, le prix de l'Académie nationale du Cinéma pour le meilleur film français de l'année, le prix d'interprétation pour Gérard Depardieu à Cannes, et d'autres prix encore à l'étranger. Elle a aussi été jouée en Estonie, à l'Opéra National Estonia en 1974 ainsi qu'au théâtre de Vanemuine en 2023. Récemment, Erica Schmidt et Joe Wright ont adapté la pièce sous le titre *Cyrano* en 2021. Celle-ci

est un drame musical où le vers est remplacé par la prose et le défaut physique par un handicap comme *Cyrano* est incarné par Peter Dinklage qui est atteint d'achondroplasie. Le présent mémoire se limite à l'étude de la pièce originale et de l'adaptation de Wright, en raison des limites imposées par le volume.

L'analyse se concentre à la fois sur le texte original de la pièce, sa création et les critiques contemporaines, ainsi que sur le film en explorant à la fois celui-ci et les réactions critiques qu'il a suscitées. Un résumé (Annexe 1) a été ajoutée pour une meilleure compréhension de l'intrigue de la pièce et du drame musical (Annexe 2). Il a été observé que le film suit assez fidèlement la pièce de Rostand.

La première partie du mémoire se consacre à l'exploration de la théorie de la relation entre l'art et la politique en s'appuyant sur les théories de Jacques Rancière, un philosophe français contemporain. Cela permet de mieux analyser comment une œuvre artistique peut contenir une dimension politique. Dans la deuxième partie, l'objectif est d'expliquer le contexte social et politique de l'époque de Rostand et celle de Wright. Pour comprendre si la pièce et le film présentent les stratégies et les pratiques de l'art politique, il est nécessaire d'étudier le contexte de ces œuvres. Il convient de distinguer deux époques, socialement et politiquement différentes : la première époque correspond à la France de la fin du XIX^e siècle, tandis que la seconde fait référence au monde contemporain au début du XXI^e siècle.

Dans la troisième partie de cette étude, une analyse approfondie de la pièce et du drame musical est proposée. Plus précisément, cette étude vise à comprendre comment la pièce *Cyrano de Bergerac* et son adaptation *Cyrano* donnent une voix à ceux qui en sont traditionnellement privés. Il s'agira d'analyser les raisons pour lesquelles le public français a accueilli l'histoire avec un tel engouement à la fin du XIX^e siècle, et de comprendre les motivations qui ont poussé Wright, dont la réputation était déjà bien établie et qui avait la capacité d'atteindre un public extrêmement large à travers le monde, à raconter cette histoire à nouveau au début du XXI^e siècle.

1. L'art politique

Nous allons nous intéresser ici aux relations entre l'art et la politique. Puisque ce mémoire vise à analyser le pouvoir politique de l'art dans une œuvre, il faut d'abord étudier les interactions entre ces deux domaines. La question de leurs relations est ancienne : elle remonte à l'Antiquité et a été abordée par des philosophes grecs tels qu'Aristote et Platon. À cette époque, la politique se déroulait principalement lors de réunions publiques sur les forums. Dans sa thèse de doctorat, Madli Pesti (2016 : 14) qui a largement exploré les conceptions de Jacques Rancière, souligne que l'émergence de la politique est liée à l'importance croissante de groupes sociaux qui n'ont pas leur place dans la hiérarchie sociale et qui veulent être reconnus. Ces groupes, longtemps exclus et invisibles dans la société, ne cherchent pas seulement à faire entendre leurs revendications, mais avant tout à ce que leur voix soit écoutée – que leur existence sur la scène commune soit acceptée.

Aujourd'hui, l'art, sous différentes formes, est devenu un outil de propagande ainsi qu'un vecteur de l'identité culturelle. Selon plusieurs spécialistes du théâtre, y compris Rancière, la politisation de l'art s'est particulièrement intensifiée au XX^e siècle (Pesti 2016 : 13). Il est donc plus pratique de se focaliser particulièrement sur les philosophes de cette période qui ont étudié les relations entre l'art et la politique. Ainsi, on s'appuiera notamment sur les concepts de Rancière dont les travaux ont largement abordé cette thématique.

L'étude du pouvoir politique de l'art dans une œuvre nécessite une compréhension de ce que l'on entend par les termes politique et art politique. Selon l'édition 2025 du *Larousse*, la politique peut signifier un ensemble d'options prises collectivement ou individuellement par le gouvernement d'un État dans quelque domaine que s'exerce leur autorité, ou des moyens mis en œuvre dans certains domaines par le gouvernement. Cependant, le présent mémoire ne se limite pas à cette approche, mais vise à explorer davantage la notion de politique dans un contexte plus large, en incluant non seulement les acteurs traditionnels du champ politique tels que les politiciens professionnels : tout le monde s'occupe de la politique. C'est donc dans un sens plus large que cette notion est utilisée dans ce qui suit.

Comme le remarque Rancière, la politique fait partie intégrante de notre quotidien et on ne peut pas dissocier le personnel du politique. Pour lui, elle émerge précisément à l'intersection entre sphères politique et antipolitique (Pesti 2016 : 14). Contrairement à Foucault, qui la conçoit comme un système de pouvoir étatique ou technologique (Poirier 2000), Rancière y voit plutôt une rupture avec ce qu'il appelle la « police », le concept qu'il oppose à celui de la politique. Il distingue ainsi deux dimensions : la police et la politique (Poirier 2000), et remet en question certaines notions clés de la philosophie politique. Ainsi,

on appelle généralement du nom de politique l'ensemble des processus par lesquels s'opèrent l'agrégation et le consentement des collectivités, l'organisation des pouvoirs, les distributions des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution. Je propose de donner un autre nom à cette distribution et au système de ces légitimations. Je propose de l'appeler *police*. (Rancière 1995 : 51)

Selon Rancière (1995 : 52), la police est un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire. Cela veut dire que certains corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche. C'est un ordre du visible et du dicible. Cela signifie que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et que telle autre comme du bruit. La politique s'oppose à la police : elle a une force de disjonction. Pour comprendre la notion de la politique, Rancière mobilise la notion du « partage du sensible » :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidence sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le citoyen, dit Aristote, est celui qui a part au fait de gouverner et d'être gouverné. [...] Les artisans, a dit Platon, n'ont pas le temps de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être ailleurs parce que le travail n'attend pas. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait et du lieu où il est. Avoir telle occupation en tel type de lieu définit des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans une espace commune, doué d'une parole commune, etc. (Rancière 2000 : 12)

Rancière affirme que la nature de la politique ne réside pas dans une forme de compromis ou de consensus. Selon lui, « l'essence de la politique est la manifestation

du dissensus » et « il est la manifestation d'un écart du sensible lui-même » (Rancière 2004 : 244). Elle se manifeste avant tout comme un conflit ou une disjonction concernant l'existence d'une scène commune, ainsi que la présence et la compétence des individus qui y participent. Elle vise à transformer les faits sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.

En réponse à la question de savoir comment l'art peut être politique ou comment l'art est politisé, la théorie en question apporte une perspective. En premier lieu, ce qui unit la politique et l'art, réside précisément dans cette force du dissensus, dans cette rupture du partage du sensible qui nous donne un regard nouveau sur le monde comme un espace des possibilités. Selon Rancière, l'art est déjà politique à cause de sa nature car il est séparé du quotidien : un objet devient automatiquement distant lorsqu'on l'encadre. Quand les objets artistiques sont séparés du quotidien dans la sphère de l'art, ils interfèrent au partage du sensible (Pesti 2016 : 16).

En somme, l'art se politise lorsqu'un discours s'exprime sur ceux qui sont exclus de sa pratique, dépourvus de leur place au sein de la communauté, invisibles, dont la voix demeure silencieuse et qui se voient privés de leur droit à partager les émotions et les expériences sensibles qui composent le monde. Pour illustrer cette idée, on peut évoquer l'exemple suivant : au XVII^e siècle, un marquis, dans son atelier, considérait que ses sentiments étaient d'une grande complexité et nuancés, tandis qu'il jugeait qu'une fille de basse condition manquait de la sophistication d'un monde de sentiments. Par contre, l'art peut devenir un vecteur de revendication sociale, exprimant l'idée selon laquelle les individus issus de la bourgeoisie, même ceux aux conditions les plus modestes, possèdent également des émotions nuancées et complexes, et sont en mesure d'aimer de la même manière que les membres de la noblesse.

Par ailleurs, Rancière soulève un autre exemple dans un entretien (Palmiéri 2002 : 2) en s'appuyant sur les archives ouvrières du XIX^e siècle. Il montre que l'émancipation ouvrière visait à revendiquer une égalité dans le langage et la sensibilité et « contrairement à ce qu'on leur demandait », ils étaient tentés de « faire des alexandrins, affirmer une égalité dans la jouissance des mots, dans le refus entre ceux qui servent seulement du langage et ceux qui en jouissent » (Palmiéri 2002 : 3). C'est

comme si, pour la bourgeoisie, l'expression de l'amour par un ouvrier dans un journal intime était quelque chose d'inimaginable. La bourgeoisie pouvait juste considérer les ouvriers comme des « gueules noires ». L'art devient politique quand il veut dire autrement, lorsqu'il présente le monde sur un même plan du partage du sensible.

L'art politique utilise des stratégies et pratiques pour influencer le public. Rancière en distingue trois régimes. Dans le cadre du premier, qu'il qualifie de « régime éthique », les arts sont fortement liés à la répartition des tâches dans la cité et où la manière d'être et de se définir des individus s'inscrit dans cette « distribution générale des manières de faire ». Le but de ce régime est d'éduquer la cité et d'être utile à son environnement. Le régime représentatif, quant à lui, repose sur l'imitation et la présentation de mondes fictionnels. L'art, dans ce contexte, sert à valider la police (l'ordre établi). La scène était considérée comme un miroir grossissant permettant aux spectateurs d'observer, sous une forme fictive, les vertus et les vices de leurs semblables (Rancière 2008). Par exemple, le *Tartuffe* de Molière était supposé apprendre à reconnaître les hypocrites (Rancière 2008). Enfin, dans le régime esthétique dont le cœur est le dissensus, l'art ne soutient pas l'ordre établi mais il cherche le conflit sur le partage du sensible.

Cependant, il est important de souligner qu'il n'existe pas de méthodologie universelle permettant de définir de manière absolue l'art politique et qui permettrait d'évaluer l'impact politique d'une œuvre. La question fondamentale réside dans la compréhension du processus de création de l'art politique (Pesti, 2016 : 10). L'analyse du pouvoir politique de l'art d'une œuvre nécessite une interprétation approfondie de celle-ci, une compréhension du contexte environnant, ainsi qu'une familiarité avec les théories de l'art politique. Madli Pesti (2016 : 55) a proposé d'utiliser quatre critères pour interpréter une œuvre, selon lesquels on pourrait décrire la dimension politique au théâtre. Elle souligne que ces critères peuvent être présents simultanément dans une pièce de théâtre, mais également absents. Les critères sont les suivants : thématique, fonctionnel, idéologique ou esthétique.

Bien que ces critères aient été initialement conçus pour le théâtre, il est possible de les appliquer au drame musical. En outre, ces critères peuvent être appliqués à l'ensemble des arts, étant donné que les critères thématiques, fonctionnels, idéologiques et esthétiques s'adaptent également aux autres formes d'expression artistique. Le critère thématique permet de répondre à la question « quel est le sujet politique ? ». Le thème

politique peut être représenté mais il est toutefois difficile de savoir si un thème est politique ou non. La définition d'un thème dépend surtout de l'interprétation du public. Cependant, l'absence de compréhension d'un sujet politique de la part du public ne signifie pas pour autant que l'art est dépourvu de la dimension politique. Il apparaît que, pour un chercheur en art politique, le critère thématique ne constitue pas un fondement absolu. (Pesti 2016 : 55)

Le critère fonctionnel recherche la réponse à la question de la fonction de l'art ou de l'effet souhaité sur le public : influencer les opinions ou offrir un espace de réflexion indépendant. Par ailleurs, l'aspect idéologique implique la représentation de valeurs idéologiques spécifiques au sein de l'œuvre d'art, tel que l'expression d'attitudes politiques de gauche ou de droite. Quant au critère esthétique, il coïncide avec la démarche de Rancière et ses notions du partage du sensible et du dissensus. Cette approche esthétique entraîne une redistribution du partage du sensible et s'oppose à la police. (Pesti 2016 : 55)

En somme, l'art devient politique lorsqu'il remet en question les frontières de la visibilité, de la parole et de l'espace dans la société. Cette démarche ne se limite pas à une simple représentation du pouvoir, mais elle vise à changer notre perception et notre compréhension de ceux qui ont le droit de sentir, de parler et d'agir dans l'espace commun.

2. Le contexte politique et social

2.1. La France à la fin du XIX^e siècle

Cette partie est consacrée à la description du contexte politique et social en France à la fin du XIX^e siècle. L'accent est mis sur les enjeux sociétaux et les divisions au sein de la population. L'objectif est de mettre en lumière les événements marquants qui ont façonné cette période tumultueuse. La période s'étend de 1870 à 1905, une période qui a significativement marqué les décennies suivantes en France. Cette période est celle où Edmond Rostand a mis en œuvre sa pièce *Cyrano de Bergerac* (1897).

La seconde moitié du XIX^e siècle en France a été marquée par de grands changements sociaux et politiques. La période des années 1880-1900 est souvent soulignée comme « fin de siècle », reflétant les transformations de cette époque. Si Paris a été le théâtre de bouleversements politiques et sociaux ainsi que de transformations culturelles majeurs au cours de ces décennies, les années 1870-1880 ont également été caractérisées par des événements marquants. Parallèlement, la société a connu des tensions : durant la seconde moitié du siècle, la France et sa population aspiraient à un avenir meilleur, mais le pays était alors profondément divisé. Comme l'a démontré Benjamin F. Martin (1997 : 824), il y avait alors une « guerre interne des Français contre les Français »¹.

Ainsi, il est intéressant de constater que la Troisième République a été proclamée en 1870, en dépit des clivages marqués qui ont traversé la société française. Cette dernière a également été marquée par l'établissement durable de la démocratie pour la première fois. En effet, la France avait déjà connu deux expériences démocratiques avec les régimes de 1792 et 1848, qui se sont effondrés, mais la Troisième République était destinée à exister pendant 70 ans, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. (Nord 1995 : 16).

¹ Toutes les traductions de l'anglais vers le français ont été effectuées par l'auteur de ce mémoire, qui s'est chargé de cette tâche avec soin et rigueur.

La Troisième République a ouvert ainsi une porte à la démocratie, mais n'a pas terminé la guerre des Français contre les Français. La fin du XIX^e siècle était marqué par des conflits idéologiques intenses opposant des visions divergentes de l'avenir politique et social de la France : les tensions opposaient les républicains aux monarchistes, les opportunistes aux radicaux, les cléricaux aux anticléricaux, les nationalistes aux internationalistes, les dreyfusards aux antidreyfusards, ainsi que les libéraux économiques aux socialistes. Le concept d'identité nationale n'était pas universel, et l'unité nationale n'était pas évoquée de la même manière dans l'ensemble de la société. Cette république n'était pas uniquement le produit de l'idéalisme démocratique, mais constituait plutôt une alliance pragmatique de différents groupes sociaux et politiques, garantissant la stabilité tout en évitant les changements radicaux pour certains groupes sociaux (Nord 1995 : 2). Selon Nord, la Troisième République française a construit une majorité gouvernementale stable grâce à trois piliers : la coalition avec une classe moyenne d'hommes d'affaires et d'intellectuels, l'urbanisation et la diffusion du républicanisme dans les zones rurales, ainsi que le compromis avec l'ancienne élite.

L'inquiétude sociale a été provoquée par la défaite militaire lors de la guerre franco-allemande ou franco-prussienne. Cette défaite a profondément marqué l'histoire de la France, suscitant un désir de revanche contre l'Allemagne et marquant la fin de l'empire napoléonien avec son système politique libéral. (Bruchard et Delage 2020). En janvier 1871, la France finit par signer l'armistice et accepter des conditions très dures : la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, ainsi qu'une indemnité de guerre colossale. En outre, la France s'est vue contrainte d'émettre des obligations sur le marché financier pour un montant de cinq milliards de francs, soit environ 15 % du produit intérieur brut de l'époque. Ces fonds ont directement bénéficié à l'Empire allemand, qui était alors le vainqueur de la guerre. (Archives nationales du monde du travail 2023)

À l'époque, pour la population française, le concept de guerre était associé à des valeurs telles que la victoire, l'héroïsme, le sacrifice et l'honneur. Pour les puissances majeures, la pratique de la guerre était étroitement liée à des composantes identitaires fondamentales, les individus entretenant des liens émotionnels puissants, peut-être insurmontables, avec la guerre dans la plupart des sociétés humaines. La défaite militaire susmentionnée a par conséquent engendré un déclin de la moralité au sein des populations françaises. Une explication possible de l'immense succès rencontré par la

pièce *Cyrano de Bergerac* de Rostand réside dans la baisse de la moralité et de la nécessité d'une force vivifiante (Williams 1974).

La représentation de la guerre par plusieurs artistes, dont Alphonse de Neuville, présente la douleur de la perte. De Neuville, qui a participé à la défense de Paris pendant les combats, est connu pour son tableau intitulé *Combat à Balan*. Dans cette œuvre, l'artiste multiplie les détails angoissants, tels que les fusils, les gravats au sol et la porte brisée, pour souligner l'intensité et la brutalité du conflit. Les personnages représentés sont dépeints dans des postures d'attente, d'angoisse et de résistance, reflétant les émotions intenses et les états d'âme des individus confrontés à la violence et à l'incertitude de l'époque.

À la suite de la guerre franco-prussienne, de multiples crises sociales et politiques ont éclaté. La Commune de Paris, écrasée dans le sang en 1871, a illustré le décalage entre la population parisienne ouvrière et un pouvoir central royaliste soutenu par une France rurale. Le pouvoir central a réagi par une répression violente, causant des milliers de morts. Face à ce mouvement ouvrier considéré comme une menace, la France a adopté rapidement des mesures répressives qui ont poussé de nombreux anarchistes français à s'exiler. À partir des années 1880, l'Europe a subi une vague d'attentats anarchistes. Par exemple, en 1893, une bombe a été jetée dans la Chambre des députés, blessant plusieurs personnes. Cette vague d'attentats a culminé avec l'assassinat du président français Sadi Carnot en 1894 par un boulanger anarchiste. (Arbet 2017)

La Troisième République, dominée par les républicains, a été affaiblie aussi par des tensions politiques entre monarchistes et républicains, ainsi que par la montée de l'antisémitisme, du nationalisme et du complotisme. La tension entre républicains et monarchistes est bien illustrée par un épisode des rumeurs de coup d'État par le président Mac Mahon qui était déçu des résultats des élections en ayant espéré le retour d'une majorité monarchiste (Guislin 2010). Le mécontentement avec la république est apparu également dans l'armée. Grâce à la popularité du général Boulanger qui a amélioré les conditions des soldats, un mouvement antiparlementaire a augmenté. Cet épisode boulangiste a cristallisé une défiance croissante envers le parlementarisme. (Labrune 2000)

De plus, malgré certaines avancées républicaines, telles que la liberté de la presse ou l'éducation gratuite, les crises économiques, comme le krach de l'Union Générale, ont

aussi accentué les tensions sociales et donné lieu à des discours antisémites et conspirationnistes, accusant les étrangers et les minorités de tous les maux. À la suite du krach, le fondateur de la banque a affirmé que sa faillite avait été causée par des banques judéo-allemandes et francmaçonnnes, qui auraient cherché à détruire les institutions financières émergents qui soutenaient le programme politique conservateur et catholique. Les études ont toutefois montré qu'il n'existait aucune preuve d'un complot et que l'Union Générale a été détruite à cause de son niveau d'endettement excessif et des fraudes comptables. Cependant cela a évoqué un « complot orchestré par une société de banquiers juifs et un « complot germano-juif ». (White 2007)

Tous ces éléments témoignent d'un climat de défiance et de divisions, dans lequel les Français semblaient de plus en plus s'éloigner les uns des autres, tant sur les plans politiques, sociaux que culturels. La haine envers les Juifs, les Allemands, mais aussi envers toutes les personnes pensant différemment, s'est propagée. Paul Déroulède, un patriote et soldat français, est notamment reconnu pour ses *Chants du soldat*, publiés en 1872. Ses œuvres reflètent un patriotisme intransigeant. À l'époque, il s'agissait d'une figure notable, connue et puissante, qui abordait les thématiques du patriotisme et de la xénophobie. Toute sa vie, il a été obsédé par l'idée de prendre sa revanche contre l'Allemagne. De plus, partisan d'une République « pure et dure », il a soutenu l'action incertaine du général Boulanger, a dénoncé les scandales de la Troisième République naissante, notamment celui de Panama². (Joly 2005)

Une série de scandales a frappé la France. À la suite du scandale du Panama en 1892, l'accusation d'espionnage contre un capitaine de l'armée devenait un scandale national en 1898. L'affaire Dreyfus a coupé la société française en deux : une xénophobie désespérée a éclaté, qui a fini par une folie d'espionnage antiallemand. Les caricatures publiées par Victor Lenepveu avaient pour objectif de mettre à mal les partisans de Dreyfus en les représentant comme des monstres. Zola est assimilé à un porc, tandis que Dreyfus est métaphorisé en serpent, symbole du mal et du péché. Lenepveu, l'auteur de ces œuvres, parvient à établir un équilibre entre le réalisme des visages et la monstruosité des corps, afin de stigmatiser les dreyfusards. Cette démarche illustre

² Le scandale de Panama – symbole de la corruption et de dérives financières du XIX^e siècle en France ; l'un des plus grands scandales politico-financiers de la Troisième République.

avec acuité l'ampleur de la haine et de l'antisémitisme qui règnent dans la France de l'époque. (Doumerc 2007)

Depuis cette affaire, l'opinion publique était fortement divisée : les antidreyfusards ont attaqué « la République des juifs qui s'est vendu à l'Allemand », et les dreyfusards qui aspiraient à une justice, à la vérité et à la victoire des droits humains. La haine et le mécontentement ont également été attisés pendant la loi de séparation de l'État et de l'église. Après l'affaire Dreyfus, le gouvernement Pierre Waldeck-Rousseau ou « gouvernement de Défense républicaine » a harassé les anti-dreyfusistes et a créé la politique anticléricale. La séance d'investiture a été toutefois houleuse du fait de la présence au gouvernement du général Galliffet, le « massacreur de la Commune » et de Millerand, transfuge du Parti socialiste. De surcroît, après le gouvernement Waldeck-Rousseau, le gouvernement du Combes a commencé à mettre en œuvre la loi de 1901³. Il a mené fermement une politique antireligieuse contre les congrégations religieuses interdisant d'enseigner dans les établissements scolaires à partir de 1905. (Labrune 2000)

La France des années 1880 et 1890 manquait d'unité à cause de la défaite militaire, du conflit entre l'Église et l'État, de l'affaire Dreyfus, ainsi que de l'opposition entre les groupes sociaux. Ce qu'on observe en France au XIX^e siècle correspond à de la déréliction spirituelle. Certaines inquiétudes agitaient déjà les Français il y a cent ans, à savoir la pollution, les menaces pesant sur l'environnement, la paix, la sécurité, le déclin des valeurs personnelles et sociales, la vague croissante de la criminalité menaçant l'ordre public (Williams 1974). L'apparition de la pièce *Cyrano de Bergerac*, selon le critique contemporain Émile Faguet, « fut comme un coup de tonnerre » à la fin du XIX^e siècle (Williams 1974). D'autres critiques ont souligné que la pièce avait été chaleureusement accueillie parce que le public était fatigué des drames exotiques, scandinaves, allemands ou naturalistes (Williams 1974).

³ La loi de 1901 – la loi sur les associations et ses dispositions de combat contre les congrégations religieuses, piliers de la lutte antidreyfusarde

2.2. Le monde contemporain au XXI^e siècle

Dans le contexte contemporain, il apparaît que nous vivons à la fois une époque ambivalente et complexe. Notre planète, notre monde, est confrontée à des transformations et des enjeux multiples. Il est vrai que l'ère contemporaine a été marquée par un développement accéléré et une démocratisation croissante depuis la fin du XX^e siècle (Huntington 1991). Cependant, il est important de noter que certains défis rencontrés par la France et d'autres pays du monde Occidental à la fin du XIX^e siècle sont loin d'être disparus.

De plus, d'autres sont apparus, parmi lesquels le développement des technologies et son impact à la santé mentale. Dans la partie suivante, on présentera brièvement le contexte social et politique de notre monde occidental contemporain, ainsi que les enjeux majeurs liés à notre sécurité, aux effets de la technologie sur la santé mentale et aux groupes sociaux qui se sentent aliénés. L'analyse se concentre principalement sur les enjeux qui sont en lien avec l'adaptation cinématographique *Cyrano*.

La sécurité, telle qu'elle est définie ici, correspond à la probabilité minimale de dommage subi par nos valeurs (Baldwin 2012 : 13). La sécurité est un concept qui soulève de nombreuses problématiques et, par conséquent, les dilemmes sécuritaires ont souvent un impact direct ou indirect sur le monde entier. Un défi émergent majeur concerne la question de la technologie et plus précisément la cybersécurité. Matthew Kroenig (2022), le directeur adjoint du Centre Scowcroft pour la stratégie et la sécurité de l'Atlantic Council, estime que notre monde est actuellement à l'aube de la quatrième révolution industrielle. L'intelligence artificielle, l'informatique et les communications quantiques, l'impression 3D, la robotique, les missiles hypersoniques, l'énergie dirigée et bien d'autres innovations promettent de transformer non seulement l'économie mondiale et les champs de batailles, mais aussi nos sociétés et nos rapports avec chacun. C'est dans ce contexte sociétal que la présente recherche se concentre spécifiquement.

Sur le plan des États, selon Kroenig (2022), l'inquiétude de la sécurité est particulièrement en croissance en raison du déclin du rôle des institutions internationales, de la lutte entre la démocratie et autocratie, de l'évolution du monde multilatéral et de la nouvelle révolution dans les affaires militaires. Par exemple, si un État estime avoir un avantage technologique ou militaire, il pourrait être tenté

d'attaquer d'autres, même sans avoir correctement calculé. Par ailleurs, les institutions internationales sont devenues, à bien des égards, des arènes de la compétition que certains États exploitent pour servir leurs propres intérêts. Kroenig dresse ainsi le portrait d'un monde où le risque d'escalade de la violence et de conflit entre grandes puissances ne cesse de croître.

La technologie occupe une place de plus en plus dominante dans notre quotidien. Par conséquent, elle génère des effets aussi bien positifs que négatifs. Toutefois, ce sont surtout les effets néfastes dont la société n'est pas toujours pleinement consciente et qui affectent notre sécurité et le bien-être individuel. L'un des plus grands effets nuisibles est la solitude et l'isolement que l'augmentation de la consommation du numérique mais aussi la pandémie du Covid-19 ont amplifié (Killgore *et al* 2020). Dès que le numérique a commencé à dominer notre quotidien, évidemment, une certaine distance entre les individus s'est propagée. Les interactions se déroulent désormais majoritairement en ligne et cela affecte des relations en face à face.

Les effets du numérique sur la société sont illustrés par plusieurs exemples : la fictiosexualité, le syndrome d'isolement appelé *hikikomori*, le syndrome de la grotte, l'amour moderne, l'anxiété sociale, ou encore la montée de la haine en ligne. Le nombre de personnes s'identifiant comme fictiosexuelles est en augmentation : des milliers de personnes se sont mariées à un personnage fictif (Dooley & Ueno, 2022). De même, l'attrance pour les créatures créées par la technologie devient de plus en plus fréquente (Karhulahti & Välisalo 2021). La fictiosexualité est définie comme l'attrance romantique, sexuelle ou émotionnelle envers des personnages fictifs, que ce soit dans la littérature, le cinéma, les jeux vidéo ou les animes (Karhulahti & Välisalo 2021). Les individus qui s'identifient à cette orientation peuvent établir une relation émotionnelle significative avec des personnages imaginaires au point de préférer ces relations fictives aux relations interpersonnelles réelles.

Ce phénomène, certes, particulièrement visible au Japon, où la fictionnalisation de la sexualité s'est largement répandue, mais il ne se limite pas à ce pays : la croissance est également visible dans d'autres pays (Karhulahti & Välisalo 2021). Cependant, cette tendance a pour conséquence de couper ces personnes de la proximité et des interactions humaines. En conséquence, ils risquent de perdre leurs compétences en communication avec des personnes réelles et de ne pas pouvoir construire une relation

avec une vraie personne. En outre, les recherches de Karhulahti et Välisalo ont mis en évidence que les individus qui sont attirés par des créatures fictives sont pleinement conscients de l'absence de réalité de leur partenaire, une prise de conscience qui se manifeste souvent à travers des descriptions pénibles de l'inaccessibilité d'une figure artificielle. Cette préoccupation suggère que ces individus ne sont pas pleinement satisfaits et qu'on ne saurait en aucun cas remplacer une vraie personne.

Un deuxième effet problématique, présent dans de nombreux pays, est le syndrome d'isolement. Il est connu sous le terme *hikikomori* en japonais, qui, en français, signifie « retrait social ». À la question de Maud Petit, un député et secrétaire dans la commission des affaires étrangères, le ministre de la Santé du Japon définit *hikikomori* comme suit : « Il s'agit de l'état d'une personne qui évite toute participation sociale en raison de différents facteurs et causes et qui reste cloîtrée en permanence chez elle pendant plus de six mois. Le *hikikomori* ne correspond pas à une maladie psychiatrique » (Assemblée Nationale 2024). Selon Ludovic Gadeau (2022), psychothérapeute, 230 000 jeunes Japonais présentaient le syndrome de *hikikomori*, 1,5 millions seraient jugés à risque, et ce syndrome se serait répandu dans d'autres pays. Gadeau décrit que ces adolescents ou jeunes adultes vivent reclus, volets clos, sans rythme nyctéméral, souvent dans une grande incurie, rompant tout lien social et abandonnant leurs études ou leur emploi, passant généralement leur temps sur Internet.

Gadeau (2022) nomme plusieurs causes de ce syndrome. En premier lieu, il évoque un sentiment d'échec, par exemple l'échec à être intégré et accepté dans le groupe de pairs, ou le harcèlement scolaire. En deuxième lieu, Gadeau aborde aussi la douleur psychologique intense qui peut provoquer une déception, notamment lorsque des espoirs élevés ont été placés dans une réussite ou une reconnaissance. Cela évoque un sentiment de honte, une émotion intense associée à un sentiment de rejet. La honte peut s'avérer particulièrement difficile à supporter lorsqu'une personne se trouve déjà dans une situation de vulnérabilité, qu'il s'agisse de timidité, de surpoids ou de centres d'intérêts différents de ceux du groupe auquel on souhaite appartenir.

Ce syndrome est présent dans de nombreux territoires et pays où il touche de plus en plus de jeunes gens (Thomas, 2021). Outre le *hikikomori* et la fictiosexualité, un troisième phénomène persiste dans notre société : le syndrome de la grotte. En 2020, le monde entier était effectivement confiné. Ce qui était prévu comme une interruption

temporaire, a transformée en bouleversement profond des habitudes. Selon Killgore *et al* (2020), de nombreux individus n'ont pas retrouvé de vie sociale normale. Pendant la pandémie, chacun devait réduire les interactions sociales, avec le temps, ce mode de vie s'est installé. Dans ce contexte, les individus tendent à privilégier des sources de réconfort numérique, perçues comme plus stables et moins stressantes que les interactions sociales.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que la communication au sein des couples a pris une forme différente : selon une étude de Google, de nombreux jeunes considèrent qu'un simple échange de messages peut constituer un véritable rendez-vous, et plus de la moitié estime l'importance de la vidéo et des rendez-vous virtuels (Singer, 2022). Donc, il existe une phase où ils créent une image de quelqu'un en envoyant des messages tout en évitant une interaction directe. Jenny Singer partage une opinion d'un jeune dans son article (2022) : « voyons d'abord si on peut faire vibrer à travers l'écran ». En somme, les jeunes veulent savoir s'ils peuvent bien s'entendre sur l'internet avant l'interaction dans la vie réelle.

L'internet a effectivement plus d'effets nuisibles tel que la provocation de la solitude et de frustration. En 2020, une étude menée par l'Université de Harvard a révélé que 36 % des participants, soit environ 950 Américains, ont exprimé un sentiment de « solitude profonde ». Cette même étude a également montré que 61 % des jeunes adultes âgés de 18 à 25 ans ressentaient ce sentiment de solitude intense (Weissbourd *et al.* 2021). Weissbourd *et al.* soulignent que la solitude a un lien fort avec une mortalité précoce et de nombreux problèmes physiques et émotionnels graves, notamment la dépression, l'anxiété et la violence domestique.

Les plateformes de réseaux sociaux ont également utilisées comme un canal pour exprimer la colère. Le mouvement d'Andrew Tate au Royaume-Uni et aux États-Unis a engendré un climat de misogynies incitant certains individus de sexe masculin à commettre des meurtres de femmes. À titre d'illustration, il a été observé une augmentation de 240 % du nombre de meurtres d'adolescentes britanniques par arme blanche au cours de la dernière décennie, phénomène attribué à la montée du cyberharcèlement, à l'influence néfaste des réseaux sociaux et aux pressions insondables auxquelles sont confrontés les garçons d'aujourd'hui (Hogan, 2025).

Toutefois, le numérique n'est pas le seul enjeu qui cause le mécontentement, la frustration et la solitude de personnes. Joe Wright partage un motif de raconter l'histoire de Cyrano en se référant sur le climat politique :

Même avant la pandémie, nous nous sommes occupés du Brexit et Boris Johnson, et vous devez vous occuper de Donald Trump, ainsi on avait le sentiment d'un monde qui perdait peu à peu toute forme de compassion. L'attention se portait davantage sur ce qui nous divise que sur ce qui nous unit. J'ai voulu que ce film fasse l'inverse : qu'il rappelle, au contraire, ce que nous avons en commun. (Zemler, 2021)

Joe Wright décrit le monde comme étant rempli de phénomènes qui nous divisent tel que la technologie, mais aussi la gestion politique. À partir du film on peut aussi parler du racisme et du validisme mais plus généralement de la discrimination ; le racisme ne se limite pas seulement aux races : il existe également un racisme envers les femmes, les homosexuels, certains groupes sociaux. Par exemple, l'histoire de la ségrégation aux États-Unis a été marquée par de profondes inégalités et de nombreuses luttes pour l'acquisition des droits fondamentaux. Toutefois ce phénomène ne se limite pas aux États-Unis : à différentes époques, chaque État a légalisé la ségrégation sous diverses formes.

Dans le contexte de l'histoire de Cyrano, la situation des personnes en situation de handicap est bien mise en lumière. La ségrégation à leur égard a eu lieu dans le passé : des enfants handicapés sont exclus du système scolaire publique, et des personnes souffrant de handicaps considérés comme mineurs ont été systématiquement internées à vie dans des établissements pénitentiaires (Heumann & Wodatch 2020). De plus, certains États ont interdit le mariage entre personnes handicapées et ont imposé des mesures de stérilisation forcée (Heumann & Wodatch 2020).

Aujourd'hui, les Américains handicapés sont le plus vaste groupe minoritaire aux États-Unis : ils représentent environ 20 % de la population. Même si la loi sur les Américains avec handicap de 1990 (ADA) visant à lutter contre la discrimination, a été une véritable victoire dans la lutte pour l'égalité pour le groupe sociale qui était sans droits fondamentaux et sans accès aux espaces et services publics, ce groupe social ne se sent pas encore partie intégrante de la société. L'enjeu principale selon les militants (Heumann & Wodatch 2020) est le changement culturel : il est plus facile de changer la loi que l'esprit du peuple. Pour que les gens handicapés puissent se sentir

acceptés, la société doit faire plus que juste suivre la loi. Les militants Judith Heumann et John Wodatch ouvrent la problématique :

... mais pour la plupart, nous restons invisibles. Nous vivons dans tous les États et dans toutes les communautés ; nous appartenons à toutes les classes sociales, raciales et ethniques ; nous sommes présents dans la plupart des familles. Mais nous sommes encore souvent soumis aux mêmes réponses irréfléchies que celles qui sont données aux problèmes émergents qui ignorent les besoins, les problèmes ou les préoccupations des personnes handicapées. Dans la plupart de cas, nous restons une considération secondaire. (Heumann et Wodatch 2020)

Le faible niveau d'engagement des personnes handicapées dans la vie quotidienne montre à quel point elles se sentent invisibles. Selon Heumann et Wodatch, seulement très peu d'handicapés occupent des postes de direction au sein du gouvernement, des entreprises et de l'éducation. Ils sont rarement présentés dans les médias. Il est vrai que les campagnes ont déjà inclus des ethnies différentes, des gens âgés ou en surpoids, mais personne aujourd'hui ne peut imaginer que Coca-Cola utilise dans sa campagne un petit garçon avec un trouble autistique.

Il convient de mentionner que d'autres groupes ont été victimes de discrimination et d'abandon. À titre d'illustration, il est possible de mentionner la situation des jeunes défavorisés au Royaume-Uni, qui font l'objet d'un rejet de la part de la société. En 2011, les émeutes de Londres et d'autres villes sont nées de la brutalité policière et du sentiment d'abandon ressenti par les jeunes (Peacock et Hyde 2024). Le chanteur et réalisateur Benjamin Drew, alias Plan B, dénonce cette réalité dans sa chanson *Ill Manors* (2012). L'auteur exprime une critique du traitement social et médiatique discriminatoire dont sont victimes les jeunes des quartiers populaires, souvent qualifiés de « chavs⁴ ». Drew, qui provient de ce milieu (Holden 2012), soutient que cette dynamique engendre un sentiment d'exclusion.

Ces phénomènes sont tous susceptibles d'être associés au concept de « partage du sensible » proposé par Jacques Rancière, selon lequel certaines voix sont ignorées. Les médias, la politique et la culture contribuent à cette division en marginalisant ceux qui ne possèdent pas les normes dominantes. Par exemple, selon Drew, le problème est que si la société colle des stéréotypes aux gens étant socialement sans valeur, ils

⁴ Insulte anglaise adressée à une personne, généralement à un jeune, pour marquer son manque de l'éducation et sa classe sociale inférieure (Dictionnaire Cambridge 2025)

grandiront dans des stéréotypes. Heumann et Wodatch mettent au point que l'esprit de gens devrait évoluer. Dans le contexte contemporain, les enjeux majeurs résident dans la question de l'isolement, de solitude, de l'incapacité pour s'adapter, de groupes sociaux qui se sentent aliénés. Les adolescentes et les jeunes ayant grandi pendant la pandémie rencontrent des difficultés pour s'engager dans la vie réelle. Dans le contexte susmentionné, un certain nombre d'individus manifestent des comportements extrêmes, dans une tentative de soulagement de l'angoisse et de l'humiliation perçues.

Pour conclure, Joe Wright a décrit son objectif pour raconter l'histoire de *Cyrano de Bergerac* comme suit :

Je parle d'inclusion et de diversité, je change le regard du spectateur, je casse ses idées préconçues, en célébrant l'acceptation de la différence et la manière dont on existe les uns par rapport aux autres. L'image qu'on véhicule sur les réseaux sociaux est tronquée [...]. La difficulté des êtres humains à se connecter m'émeut profondément. » (Belpêche 2022)

Par conséquent, tout comme la France de la fin du XIX^e siècle, notre société contemporaine se trouve plongée dans une crise spirituelle et sociale. Rostand et Wright offrent au public une source d'inspiration pour affronter un monde en quête de sens et d'unité. Il y a bien sûr beaucoup de différences entre le drame musical et la pièce (le public ciblé, les Français à Paris ou le monde dans son ensemble, les caractéristiques du cinéma et du théâtre), mais malgré ces différences, l'histoire reste la même. Dans la section suivante, une analyse approfondie de ce pouvoir politique de l'art est proposée.

3. La manifestation du pouvoir politique de l'art

3.1. Le dissensus

La pièce de théâtre *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, bien qu'écrite au XIX^e siècle, se déroule au XVII^e siècle. Elle témoigne ainsi d'une repensée du passé par l'auteur. Rostand y dépeint la hiérarchie sociale et ses structures, ce que Rancière désigne sous le terme de « police ». Le point de vue de Rostand à cette époque semble être ambivalent : d'un côté, il peint cette image avec dédain mais d'un autre côté avec admiration. Dans le cadre de la formation du personnage principal, Cyrano, l'auteur met en scène un individu qui crée une distance de l'ordre établie, à la fois du XVII^e siècle et de celui du XIX^e siècle. Cyrano se distancie de la police qui a rigoureusement partagé les classes sociales. En outre, plusieurs aspects dans son caractère expriment une disjonction morale par laquelle l'œuvre prend une dimension esthétique.

Dans la première partie de la pièce, Rostand construit une image de la pyramide sociale en France au XVII^e siècle, ce qu'on analyse comme un sujet politique. Au sommet de cette pyramide se trouvent le roi et les cardinaux. Bien que ces figures n'apparaissent pas directement dans la pièce, certains personnages de la pièce aiment faire référence à leur proximité de ces instances de pouvoir. Premièrement par exemple, le Comte de Guiche, personnage influent et ambitieux, qui peut persécuter une simple bourgeoise, met notamment en avant ses liens avec le cardinal de Richelieu, figure puissante de son époque (II, 7)⁵. Il est marié à la nièce d'Armand de Richelieu (I, 2). Deuxièmement, un des Cavaliers entre au théâtre sans payer et il déclare « je suis cheveu-léger de la maison du roi ! » (I,1).

Dans l'acte I, on comprend aussi la nature des marquis quand l'un d'eux est déçu en entrant au théâtre car les lustres n'étaient pas allumés. De plus, l'autorité du Comte de Guiche s'exerce principalement à travers la discipline militaire : il commande une troupe de soldats, de simples cadets, soumis à une discipline stricte et obligés d'obéir

⁵ Tous les exemples cités sont tirés de la pièce d'Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac* (Rostand 1926)

à leurs supérieurs. Ainsi, les rapports de pouvoirs sont marqués par une hiérarchie rigide et une règle implicite mais incontestable : obéir à son supérieur quel qu'en soit le prix.

Tout au long de la pièce, Rostand regarde avec dédain cet ordre social d'obéissance rigide du passé, mais il présente également à son public contemporain l'idée d'une lutte pour la liberté individuelle. L'indépendance et la démocratie n'était pas encore aussi communes à cette époque-là. L'esprit du XVII^e siècle n'avait pas complètement disparu à la fin du XIX^e siècle : l'idée d'une restauration de la monarchie restait présente et la société française demeurait profondément marquée par une division sociale. Comme je l'ai montré dans la deuxième partie, des frontières nettes séparaient encore les différents groupes sociaux. L'obéissance constituait un principe fondamental des relations sociales en France, aussi bien dans la sphère familiale qu'au sein des autres structures sociales.

Rostand, avec son personnage principal de Cyrano tente d'influencer cet ordre du visible. Premièrement, Cyrano ne veut pas s'appartenir à une classe. Deuxièmement, il s'y oppose moralement avec sa parole. Cyrano tente de sortir de la hiérarchie sociale de son époque : refusant de se soumettre aux règles établies, il rejette l'obéissance aveugle et bouleverse la pyramide sociale. Dans l'acte I, scène 2, il est confirmé par un marquis que Cyrano est « suffisamment » noble, ainsi il est difficile de l'associer à un statut précis parce qu'il oscille entre plusieurs statuts. Cyrano est avant tout un poète et artiste. Il ne souhaite pas être un aristocrate ou un bourgeois, mais un aristocrate de l'esprit. Il se démarque par son intelligence. L'un de ses désirs les plus fortes est la liberté individuelle – au cœur de ses valeurs réside le droit de disposer de son propre corps et de son propre esprit, sans être soumis à un ordre qui lui impose un rôle prédéfini dans la société.

Au XVII^e siècle, la valeur d'un individu se manifestait par sa position et ses bonnes relations avec des personnes de haute position. Cyrano devient au contraire ami avec ceux qui sont de basse condition et devient dédaigneux envers le Vicomte de Valvert et le Comte de Guiche qui sont au-dessus de lui. Cela rend son personnage beaucoup plus extravagant aux yeux du public et aussi aux yeux des autres personnages de la pièce car tant au XVII^e siècle qu'à la fin du XIX^e siècle, l'appartenance sociale des

gens était très strictement définie et un tel comportement était perçu comme étrange et immoral.

Cependant, Rostand ne se limite pas à mettre en lumière Cyrano qui ne supporte pas la haute société et qui paraît sympathique avec les gens du peuple. Un autre protagoniste, Christian de Neuville, un jeune cadet, manifeste de la loyauté et du courage envers les membres des classes sociales inférieures. Dans l'acte I, scène 2, il prend connaissance du danger qui menace Lignière, un homme plus modeste, à cause d'une chanson satirique que celui-ci avait écrite. Au lieu d'aller au théâtre et rencontrer la femme qu'il désirait, il préfère d'aller sauver son camarade.

Les gestes et le comportement des personnages comme Cyrano et Christian présentent un type d'honnête homme, capable de mettre l'amitié et l'honneur avant ses propres intérêts. Cyrano veut être libre, et non être enfermé dans un statut, mais il oppose aussi ses principes moraux à certains personnages. Il préfère être plutôt un poète, un libre-penseur, indépendant, qu'un noble riche. Son autoportrait et celui de Christian sont ainsi les portraits contraires à ceux du Vicomte de Valvert et du Comte de Guiche. Dans l'acte II, scène 8, Cyrano annonce « non » à tout ce qui caractérise l'obéissance aveugle, les relations hiérarchiques, les marquis et les comtes qui essaient de se comporter comme les meilleurs. Il annonce : « non, merci ! non merci ! non, merci ! Mais... chanter, rêver, rire, passer, être seul, être libre, avoir l'œil qui regarde. bien, la voix qui vibre » (II, 8).

Dans l'acte I, scène 4, le discours de Cyrano le distingue moralement entre Cyrano et la coquetterie du Comte de Valvert qui souligne son manque de gants, de rubans, de bouffettes et de ganses. Pour s'y opposer, Cyrano dit à être « moralement » contre ces élégances, et ajoute qu'il ne laisse pas chiffonner son honneur, et qu'il est « empanaché d'indépendance et de franchise, [...] tout couvert d'exploits » (I, 4). Son discours nomme les manques de soin et de morale du marquis :

Je suis plus soigné si je suis moins coquet. / Je ne sortirais pas avec, par négligence, / Un affront pas très bien lavé, la conscience / Jaune encore de sommeil dans le coin de son œil, / Un honneur chiffonné, des scrupules en deuil.

Tout au long de la pièce, il existe une tension dans les apparences. Par son discours, Cyrano cherche à exposer ses qualités précieuses mais immatérielles. Cette disjonction s'observe également dans ses attitudes, comme on l'a vu, et ce malgré le fait qu'il est

issu de la haute société, sa position exprime un rejet clair à l'égard de la classe supérieure dont la morale n'est pas aussi belle qu'en apparence. Au lieu d'être amicale avec la haute société, Cyrano « se met sur le bras trop d'ennemis », comme pendant une soirée, il s'en est mis quarante-huit (I, 5). Dans l'acte I, scène 5, Bret lui demande « mais où tu mèneras la façon dont tu vis ? / Quel système est le tien ? ». Les scènes précédentes ont donné la réponse : Cyrano ne supporte pas ceux qui ne partagent pas les vraies valeurs et la vraie morale, et ceux qu'il considère comme des personnes simulant le courage et l'honnêteté par leur apparence et par ses élégances, et qui obéissent aveuglement à cet ordre du visible où les apparences prédominent sans morale. Le Comte de Guiche par exemple, manque de vigueur morale et de courage et recule devant le danger. Étant éconduit par Roxane, qui préfère Christian, il envoie Christian au front (III, 14). Ses actes sont motivés à la fois par la jalousie amoureuse et l'orgueil blessé et pas par de meilleures intentions et d'un moral propre.

La pièce de Rostand cherche ainsi à briser cet ordre du visible. L'objectif de Rostand n'est pas de mettre en scène un héros pathétique ayant échoué parce qu'il n'a pas obtenu l'amour de Roxane. Au contraire, il a créé une figure qui demeure fidèle à lui-même au moins pour quelques instants, et qui lutte pour la vérité et la justice tout au long de la pièce. La liberté est ce qui lui permet de surmonter les obstacles suscités par les mensonges conventionnels de la société et les misérables compromis de l'intérêt personnel. L'aspect extérieur et la beauté physique tend à dominer les qualités comme la vertu ou l'intellect que Cyrano tente à démontrer avec son discours et son apparence car les gens mettent souvent plus d'importance à ce qui est visible – comme les rubans, les bouffettes, la prestance, le physique. Cette disjonction morale contribue aussi au critère fonctionnel, Rostand exprime sa volonté de proposer au public une pièce qui aurait pour effet de reconstituer moralement et spirituellement leur confiance en soi.

Cyrano, né noble, choisit de renoncer à une place de haute condition, il n'apprécie ni l'argent ni le pouvoir, il n'appartient pas à une classe sociale claire. Il se comporte d'une façon qui n'est pas évidente ou logique pour ceux qui sont autour de lui. Il peut être comparé à Don Quichotte et c'est exactement ce que Rostand fait : dans l'acte II, scène 4, le Comte de Guiche est choqué par le comportement brusquement agressif de Cyrano et lui demande s'il a lu Don Quichotte. Le Comte de Guiche lui donne pour conseil qu'il ne faut pas se battre contre des moulins à vent car ils le lancent à la boue. Cyrano lui répond : « ou bien dans les étoiles ! ». Cyrano est alors un personnage qui

peut être spontanément comique ou noble, intellectuel ou peu intellectuel, argumentatif ou calme.

On peut également noter les aspects idéologiques de cette pièce où émergent les valeurs que Rostand prête à son protagoniste : Cyrano rejette l'autorité dépassée de l'Église et de la monarchie ; au lieu d'accepter sa place dans la hiérarchie sociale et de dépendre de ceux qui sont placés au-dessus de lui et qui agissent comme des tyrans, Cyrano choisit l'indépendance. Autrement dit, le personnage penche vers les valeurs idéologiques de la république : liberté d'expression, égalité, libre choix et libre arbitre.

Pour illustrer, dans l'acte II, scène 7, le Comte de Guiche lui propose que sa pièce soit présentée au cardinal de Richelieu. Cyrano est ébloui un moment et tenté par cette offre en pensant à la vie aisée et à la gloire littéraire mais lorsque de Guiche mentionne alors que son oncle pourrait corriger ou changer un ou deux vers, le regard de Cyrano se raidit aussitôt. Il refuse fièrement cette proposition. On en conclut que Cyrano se met en colère quand de Guiche lui suggère d'accepter une certaine censure de ses propos. Rostand, écrivant à la fin du XIX^e siècle, respecte l'importance de la liberté d'expression et se moque de la censure religieuse rigide courante en France au XVII^e siècle. Cela renforce l'idée que Cyrano est un homme moderne, ouvert d'esprit, libre-penseur qui vit avance sur son temps.

Abandonner la hiérarchie sociale et choisir la liberté et l'indépendance a bien sûr aussi un côté négatif qui émerge progressivement du récit. Cyrano est convaincu du pouvoir de l'art pour nourrir l'âme et affirme qu'il peut survivre grâce à la poésie plutôt qu'à la nourriture. Il préfère s'élever seul et refuse les patrons. Malheureusement, une personne ne vit pas pleinement si elle se nourrit uniquement de poésie. Au début de la pièce, Cyrano semble être financièrement stable, mais plus le temps passe, plus il souhaite devenir indépendant. En conséquence, il est contraint de mourir de faim et de vivre dans une pauvreté. En fin de compte, son choix d'être indépendant sans patron le tue : parce qu'il ne respecte pas les normes sociales, il est assassiné par ses ennemis. Cependant, c'est la seule fin appropriée à l'histoire : un héros qui vit à une époque immorale où les règles de la société ne valorisent pas l'esprit de la liberté de Cyrano. Cyrano aspire à une époque idéale plus démocratique et moins corrompue, s'opposant au XVII^e siècle mais aussi au XIX^e siècle.

3.2. Les critiques théâtraux à l'époque de Rostand

Il convient de conclure que Rostand a mis en scène un personnage qui présente des valeurs universelles en regardant plutôt vers l'avenir que le passé. Cependant, Jules Lemaître, critique littéraire et dramaturge contemporain et l'un des membres fondateurs et le président de la Ligue de la Patrie Française, une organisation intellectuelle nationaliste et antidreyfusarde, opposée à Zola et à la Ligue des droits de l'homme (Demeure 2016), a mis en doute l'idée qu'il ait créé une œuvre véritablement si distinctive et si avant-gardiste (Lemaître, 1898 : 700). Selon lui, « tout, dans *Cyrano*, est rétrospectif » et « rien n'appartient à l'auteur ». L'histoire manquerait d'éléments innovants et reposerait sur des idées obsolètes. Il a exprimé son inquiétude après la première représentation : il analyse la pièce comme une œuvre profondément enracinée dans le romantisme français, plutôt que tournée vers l'avenir. Il souligne que ce drame ne répond pas aux attentes intellectuelles et morales de son époque. Il en conclut explicitement que « s'il était vrai que cette comédie ouvrit le XX^e siècle, c'est donc que le XX^e siècle serait condamné à quelque rabâchage ». (Lemaître 1898 : 700)

Les autres critiques sont pourtant positives et les journaux entonnent les mêmes louanges et emploient les mêmes mots : triomphe, délire, bonheur, chef-d'œuvre. Émile Faguet, un critique littéraire et écrivain, déclare qu'« un grand poète s'est déclaré hier... sur qui l'Europe va avoir les yeux fixés avec envie, et la France avec un ravissement d'orgueil et d'espérance ». Faguet, qui était défenseur des idéaux chrétiens et de la morale traditionnelle, a toujours soutenu des idéaux nobles de la vie publique et privée. Il était très critique du modernisme et des courants comme le réalisme, le naturalisme, le futurisme car il y voyait des dérives esthétiques et morales (Kitchin 1917 : 343). Faguet ne semblait pas cacher sa méfiance envers la République radicale de son époque adoptant une vision nationaliste (Dyrkton 1996). Il exprime également sa réticence face à l'admiration des Lumières, et il voit le XVIII^e siècle non comme un âge de progrès, mais comme un moment de déclin intellectuel et moral, ce qui explique sa critique positive qu'« il y aura encore en France une grande littérature poétique, digne de 1550, digne de 1630, digne de 1660, digne de 1830 ». Un autre critique Henry Bauër, le fils naturel d'Alexander Dumas, déclare dans *l'Écho de Paris* :

Cyrano fut une figure originale, unique, du commencement au milieu du dix-septième siècle, un personnage héroïque, funambulesque et lunatique tous ensemble, homme d'action et homme de lettres. (1897)

Henry Bauër ajoute qu'à travers la tradition, le type a paru un peu drolatique, car, de tout temps, les hommes ont tourné en ridicule les vertus et les qualités qu'ils ne conçoivent point. Selon lui, le personnage du Cyrano n'était exempt d'aucun défaut du cadet de Gascogne mais les contemporains de 1645 n'ont pas compris son caractère absolument rare de fière indépendance, sa haine de tout joug, son dédain des grands, son mépris de l'argent, sa franchise et sa liberté de pensée. Ils ont qualifié d'étrangeté ce qui était l'éclat impétueux d'une belle âme libre. Bauër, lui-même, était républicain radical, voire socialiste pour certaines positions. Il s'opposait à la monarchie, au cléricisme et était très critique envers l'hypocrisie bourgeoise. (1897)

Malgré le soutien des critiques conservateurs, la pièce ne verse pas dans un nationalisme ; elle porte avant tout un message démocratique et universel. Corbin (1923) explique que la critique positive a été plus pertinente que celle de Jules Lemaître. Faguet et Bauër ont mieux compris l'esprit de l'époque. Il s'agit d'une pièce très française dans son style et son esprit mais très universelle parallèlement. Presque chaque scène parle des sentiments humains et c'est exactement ce qui fait de *Cyrano* un chef-d'œuvre intemporel. Cependant, une raison pour laquelle Lemaître a vu une pièce tournée vers le passé vient du fait que Cyrano adorait les valeurs du romantisme : la poésie, le théâtre, la littérature, la musique. Bien que Cyrano aime les valeurs culturelles du romantisme, il a été représenté par Rostand comme une figure opposée aux autres. Ce que décrivent Faguet et Bauër, deux critiques ayant des vues politiques opposées, Faguet plutôt conservateur et Bauër plutôt socialiste, c'est que Rostand a créé une figure qui est « un héros sublime, incarnant [...] une indépendance farouche face à un monde en perpétuelle agitation, où il est condamné à souffrir » (Bauër 1897). De plus, Cyrano est « un héros entre Don Quichotte et Alceste » et « il semble ridicule par son décalage avec les hommes de son époque, par son excès de franchise et de fierté » (Bauër 1897). Ainsi, la richesse du personnage et la complexité de ses valeurs permettent à des critiques très différents de reconnaître en lui une figure universelle, à la fois ancrée dans la tradition et sa dimension intemporelle.

3.3. L'apparence

Après avoir d'abord mis en avant la nature de Cyrano, qui se construit autour de l'idée de la morale propre pour influencer l'ordre du visible, j'analyserai un autre aspect de sa nature. Je cherche à comprendre comment Rostand s'approche de la question qui pose la problématique : dans quelle mesure les apparences, visages, manières, gestes, paroles et discours, peuvent-elles véritablement révéler l'essence profonde d'un individu ? Cette question m'est venue en réfléchissant à une idée qui, au premier coup d'œil, semble évidente : selon la pièce, les apparences ne devraient pas être importantes, seule la véritable essence d'une personne devrait compter. Pourtant, Rostand présente deux vues ambivalentes sur ce sujet que j'expliquerai dans les pages suivantes.

Les philosophes distinguent depuis longtemps apparence et réalité. L'opposition entre une surface prétendument trompeuse et une vérité plus profonde est bien ancrée dans la culture occidentale (Frajman 2021). On peut percevoir également ces deux distinctions dans la pièce d'Edmond Rostand où l'être profond de Cyrano et son allure extérieure sont séparés. Historiquement, des philosophes occidentaux tels que Platon, saint Augustin et Jean-Jacques Rousseau ont défendu l'authenticité et la nature intérieure de l'être humain et l'idée de l'émancipation du poids de l'image sociale et les apparences pour être capable d'être soi-même (Frajman 2021).

Dans le monde actuel, la politique devient de plus en plus dépendante du spectacle et de la performance, tandis que les dynamiques économiques et sociales sont plus que jamais liées à la sensibilité, au goût, à la mode et au style de vie (Frajman 2021). La représentation de soi est une préoccupation majeure. Cependant, la philosophie continue de s'appuyer sur ces vieilles oppositions : réalité et illusion, moi intérieur et image extérieure, authenticité et artificialité. La question centrale est de savoir si les apparences elles-mêmes pourraient avoir plus d'importance que nous et les intellectuels ne le supposons ?

Eduardo Frajman (2021) a passé en revue les nouvelles conceptions de Barbara Carneval, une philosophe contemporaine qui fait une critique contre de vieilles oppositions entre soi et l'apparence. Elle met cela en question en expliquant qu'en aucun cas la nature extérieure d'une personne ne peut être soustraite à la vie sociale. Carneval estime que l'être extérieur, les apparences et la représentation de soi en

société sont essentiels à notre communication, à la formation de notre identité et à notre ordre social. Selon elle, il ne faut pas séparer l'image intérieure et extérieure de soi. Elle relie l'apparence de soi à la reconnaissance sociale et au pouvoir, arguant que la façon dont nous nous présentons détermine la façon dont nous sommes perçus et traités. En concluant ses conceptions, l'apparence et la représentation extérieure de soi doivent être prises au sérieux et non comme une illusion trompeuse et apparente qui ne détermine pas le contenu réel d'une personne dans la réalité.

Ce contexte est important pour analyser le personnage principal, Cyrano. En analysant son caractère, il a été observé qu'il se construisait autour de deux vues ambivalentes. D'un côté, à travers son caractère, il apparaît comme un critique du cliché selon lequel la vraie beauté vient de l'intérieur. Cyrano, malgré sa laideur et son gros nez, a un esprit vif et une éloquence exceptionnelle. Bien qu'il se sépare de la noblesse, qu'il n'ait pas d'apparence attirante, ses idées et son âme sont une meilleure expression de la véritable nature d'une personne que son apparence physique. Cela est illustré aussi par Christian de Neuvillette, bien que très beau, est mal équipé pour courtiser la belle Roxane, parce qu'il n'est pas particulièrement brillant. Son être profond est ainsi moins attirant que son apparence ne laisse le supposer. Ainsi, selon ce point de vue, les apparences n'expriment pas de « moi intérieur ».

Le second point de vue peut sembler moins évident. La pièce a pour objectif de contredire ces convictions que la vraie beauté vient de l'intérieur et que les apparences sont vues comme illusions. Il est fort possible que la pièce suggère à un certain niveau que le visage ne pourrait être moins réel que les paroles. On voit par ici que Rostand a un lien avec les convictions de Barbara Carneval. L'idée centrale repose sur le point de vue que les apparences et la manière dont on se représente reflètent malgré tout l'être profond. Pour le formuler simplement, la beauté et la nature d'un homme se reflètent sur le visage et sur ses apparences.

Sous les apparences, la pièce présente que les poèmes, les actions et les attitudes de Cyrano et sa présentation du soi en disent beaucoup sur lui. Il nous semble presque que Rostand ne met pas Cyrano en scène mais qu'il le fait lui-même. Dans l'acte I, scène 3, Cyrano prend la place de l'acteur Montfleury sur la scène. Il attire l'attention et tout à coup se déplace au centre comme un personnage principal. Il monte sur la scène, il souhaite qu'un acteur qu'il déteste, parte. On le voit aussi dans la scène du

duel contre le Vicomte de Valvert où Cyrano improvise un poème tout en combattant devant une foule. Il pique avec ses mots en créant un vrai spectacle pour le public.

Les attitudes de Cyrano à travers lesquelles on voit qu'il met accent sur l'image extérieure émergent fortement dans son panache. Le mot *panache* apparaît à quatre reprises dans *Cyrano de Bergerac*. Sur le plan morphologique, panache est un emprunt de l'italien *pennachio* « bouquet de plumes sur un casque », notamment dans les milieux militaires et aristocratiques (Académie française). Au XIX^e siècle, le panache d'origine militaire signifiait une personne qui a réussi, qui s'est distinguée, qui s'est rehaussée par des vertus de courage et d'audace (Rostand 1903 : 23). C'est le sens que Cyrano invoque dans l'acte IV, scène 4, lorsqu'il parle du roi Henri IV, qui encourageait ses soldats à se rallier à son panache blanc pour se trouver sur le chemin de la gloire et l'honneur. Depuis le règne d'Henri IV, la couleur blanche est devenue symbolique et ainsi plus tard, les écharpes blanches sont devenues l'emblème distinctif de l'armée royale.

Le panache est bien mis en lumière dans l'acte IV. Le Comte de Guiche porte à la guerre une écharpe blanche qui apparaît ainsi symboliquement et signifie qu'il est un officier de haut rang. Lorsque la bataille tourne mal, il déclare, craignant attirer l'attention et devenir une cible pour l'ennemi, « J'eus le bon esprit de laisser couler à terre l'écharpe qui disait mon grade militaire ». Ce à quoi Cyrano le rétorque : « on n'abdique pas l'honneur d'être cible ». Cyrano semble être dégoûté par le mélange d'arrogance et de lâcheté de Guiche. Rostand vise à montrer dans cette scène que le Comte de Guiche manque littéralement de panache – il l'abandonne lorsque la situation empire alors que Cyrano risque sa vie pour le maintenir.

On peut se demander pourquoi l'image extérieure est si importante pour Cyrano. L'un de ses buts est bien sûr de se protéger : premièrement, il utilise la poésie, des insultes astucieuses pour façonner une image d'homme agressif et redoutable. Chez lui, les mots et les apparences deviennent des armes. Deuxièmement, son but plus important est de créer à soi-même une image du vrai panache. Tout au long de l'acte I, le public comprend intuitivement que sur scène, il y a un homme qui aime se présenter, qui aime l'attention, qui aime fustiger ceux à qui manquent les valeurs les plus importants. En se protégeant, il se comporte comme un homme qui cherche également à démontrer son talent. Par exemple, le Vicomte fait une tentative d'offense en disant « vous avez

un grand nez » au lieu d'annoncer une phrase plus piquante (I, 4). Ensuite, Cyrano profite et fait ce qui marque une personne vraiment plein de panache : il s'offense lui-même bien mieux que Vicomte ne puisse jamais le faire. On peut en conclure que Cyrano protège sa fierté mais il profite aussi de ces situations pour se créer une image de panache et pour présenter son talent d'éloquence.

Tout au long de la pièce, on comprend également que son visage, son nez, affirme que la nature de l'homme se reflète sur le visage. Le nez de Cyrano devient symbolique d'un sens du panache. Le Ragueneau et le Bret, ses amis proches, décrivent bien le sens du nez de Cyrano :

Plus fier que tous les Artabans dont la Gascogne / Fut et sera toujours l'alme Mère Gigogne, / Il promène, en se fraise à la Pulcinella, / Un nez ! ... Ah ! messeigneurs, quel nez que ce nez-là ! ... / On ne peut voir passer un pareil nasigère / Sans s'écrier : « Oh ! non, vraiment, il exagère ! » / Puis on sourit, on dit : « Il va l'enlever... » Mais / Monsieur de Bergerac ne l'enlève jamais. (I, 2)

Par cette réplique, on trouve deux remarques intéressantes : premièrement, Cyrano est plein de panache, deuxièmement, il a un grand nez mais finalement ces deux choses signifient la même chose. Son grand nez est égal à son panache. Cyrano définit aussi son nez comme quelque chose de spécifique et d'exceptionnel et son nez constitue la preuve de son panache. Il le transforme en symbole de grandeur et de vertu :

Vil camus, sot camard, tête plate, apprenez / Que je m'enorgueillis d'un pareil appendice, / Attendu qu'un grand nez est proprement l'indice / D'un homme affable, bon, courtois, spirituel, / Libéral, courageux, tel que je suis, et tel / Qu'il vous est interdit à jamais de vous croire, / Déplorable maraud ! car la face sans gloire / Que va chercher ma main en haut de votre col, / Est aussi dénuée... (I, 7)

Dans la pièce, les apparences et la représentation du soi définissent la vraie nature de l'homme. Beaucoup de philosophes ont essayé de le contester, alors que Rostand avec sa création, Cyrano, s'oppose à cette compréhension. On peut supposer que certaines apparences comme les discours et le nez de Cyrano peuvent révéler la véritable personnalité d'une personne, son être profond, mais cette supposition peut rester incertaine, irréaliste ou lointaine. Pourtant, Rostand a avancé une possibilité plus radicale : les apparences constituent la véritable personnalité des humains. Cela est le plus évident dans les derniers instants de la pièce, où Cyrano, mourant, confie à Roxane que son trait distinctif, ce qui le distingue de tous les autres, est son

« panache », c'est-à-dire, son courage, style, énergie inlassable. Bien sûr, Cyrano a aussi une vie intérieure avec ses secrets et désirs cachés mais ce sont pourtant ces actions, c'est-à-dire ses nombreuses performances et apparitions, qui le définissent.

3.4. L'amour

L'amour est le moteur principal de l'intrigue, tant dans la pièce ainsi que dans le film. Rostand aborde la notion de l'amour et invite à la réflexion sur ce sentiment face à une créature idéalisée. Wright et Schmidt ont raconté à nouveau cette histoire en mettant plus l'accent sur la notion d'amour : ils nous invitent à nous interroger sur notre conception d'amour, et à comprendre comment on se rapproche de soi-même et de son image lorsque l'on est confronté à l'amour.

Dans la pièce et dans le film, la conception de l'amour courtois médiéval est abordée à travers les rapports de trois personnages principaux : Cyrano, Christian et Roxane. La nature de l'amour courtois ne se caractérise pas par une passion brutale ; il s'apparente presque à une ascèse pour le chevalier, qui doit mériter la femme qu'il aime. Autrement dit, le chevalier doit faire preuve d'humilité et de fidélité pour être accepté. Le dame, distante et inaccessible, se présente comme une suzeraine face à l'homme. La pièce et le film présentent bien les caractéristiques de cet amour : la femme idéale, l'amour à distance, la souffrance comme preuve d'amour, l'importance de l'âme, l'amour non physique et la transformation morale.

Les trois personnages créent des tensions en formant un triangle amoureux. On comprend que Cyrano et sa cousine, Roxane, se connaissent depuis l'enfance (I, 5). Cyrano la connaît donc profondément, ses intérêts, ses valeurs, son intelligence. En même temps, il est convaincu que son apparence physique l'empêche d'être aimé et il a honte de son défaut physique. Il admire le caractère physique de Roxane, et le dit avec admiration dans l'acte I, scène 5 : « la plus brillante, la plus fine. [...] Qui connaît son sourire a connu la perfection ». Dans le film de Wright, cette admiration physique se manifeste également lorsque Cyrano affirme qu'il aime l'âme, le corps et l'esprit de Roxane, et qu'il dresse une liste de chaque détail de celle-ci (Schmidt 2021 : 22).

À cause de son défaut physique, Cyrano n'ose pas avouer ses sentiments à Roxane. Il se comporte comme un chevalier de l'ombre. Son attitude à l'égard de Roxane

témoigne la hauteur de la femme lorsqu'il confesse à son ami Bret : « Quelqu'un comme moi, censé aimer la perfection ? Elle serait offensée » (Schmidt 2021 : 22). Ensuite, il ajoute qu'il n'est tout simplement pas digne d'elle. Cyrano l'aime en secret et préfère le bonheur de Roxane à son propre désir. Ainsi, Cyrano décide de se sacrifier et aide Christian à conquérir Roxane avec ses mots, alors que c'est son cœur qui parle. Ceci illustre parfaitement l'idée courtoise selon laquelle l'amour souvent non consommé est même douloureuse et souffrante.

Christian tombe amoureux au premier regard, séduit par la beauté de Roxane : dès le début du film, on voit Christian chasser le carrosse où l'on peut apercevoir le visage de Roxane pendant quelques secondes (Schmidt 2021 : 5). Lorsque Cyrano l'informe que Roxane attend des lettres (Schmidt 2021 : 45), on comprend que c'est son incapacité à exprimer ses sentiments qui constitue son obstacle à l'amour. Roxane, quant à elle, semble correspondre à l'idée d'un partenaire idéal. En représentant la beauté, la vertu et la sagesse, elle correspond aux attentes de Cyrano et Christian. Elle cherche aussi un homme idéal. Séduite par la beauté de Christian, elle suppose que son apparence reflète une âme aussi noble. Dans le film, elle s'exclame : « C'est parfaitement logique » (Schmidt 2021 : 54), comme si la beauté physique et la beauté intérieure allaient forcément de pair.

On peut donc en déduire que la conception de l'amour courtois est bien fondée et exige une masculinité positive. Cyrano et Christian incarnent deux hommes qui la présentent : ils ne cherchent pas à dominer les femmes, font preuve d'empathie, de respect et d'émotion, et s'engagent dans des relations basées sur la communication, la vulnérabilité et l'écoute. L'amour courtois dans la pièce comme dans le film s'oppose à la masculinité négative, qui inclut les stéréotypes de genre, les comportements sexistes, et encourage à se battre ainsi qu'à cacher toute émotion révélant la vulnérabilité, la peur ou la sensibilité. Le personnage du Comte de Guiche illustre bien la masculinité négative. Dans la lettre qu'il a envoyée à Roxane, il déclare :

J'ai hâte de profiter de tes trésors. Je suis en route vers toi. Si tu gardes le prêtre, je t'épouserai.
Si tu le renvoies, nous consommerons notre amour sans les liens de vœux. À toi de choisir.
Quoi qu'il en soit, je te posséderai ce soir. (Schmidt 2021 : 77)

Le film illustre bien le Comte de Guiche, vêtu de noir, avec son comportement agressif et autoritaire. On peut ainsi noter deux oppositions : d'une part, une masculinité noble, sensible, humble, qui valorise la femme comme une inspiratrice et non comme un objet

de possession ; d'autre part, une masculinité négative qui repose sur l'inégalité entre les sexes et la dépendance de la femme vis-à-vis de l'homme. (Wright 2021)

Wright cherche à mettre en lumière les problèmes posés par la masculinité négative, en mettant l'accent sur la masculinité positive, mais il a également pour objectif de montrer que les défauts ne sont pas anormaux et ne doivent pas être cachés ou éliminés. Cyrano et Christian se trouvent dans la situation où ils pensent qu'ils peuvent être aimés seulement sans leur défaut. Dans l'histoire, ils créent ensemble un personnage fictif pour séduire Roxane : un homme idéal qui combine la beauté physique de Christian et l'éloquence poétique de Cyrano. Ensemble, ils construisent une illusion : Christian devient le visage séduisant, mais les mots viennent de Cyrano.

Cette compréhension de l'idéal a émergé dans la société : comme on l'a vu dans la deuxième partie, beaucoup de gens et particulièrement des jeunes ne peuvent pas supporter les attentes que la société a créé autour d'eux. La recherche de l'idéal et le besoin d'être idéal ont été amplifiés depuis le développement du numérique et des réseaux sociaux. Si l'on ne correspond pas aux attentes de la société, de leurs proches ou de leurs amis, on se sent comme un échec. Wright lui-même, rappelle sa jeunesse en expliquant ses souvenirs d'un sentiment d'être insuffisant. Ce sentiment profond lui a donné un autre motif pour raconter l'histoire : « Ce sentiment de ne pas être assez. De ne pas être assez aimable. De ne pas mériter l'amour romantique. Je m'y reconnaissais à l'époque, et ce sont des sentiments qui, malheureusement, ne m'ont jamais vraiment quitté ». (Zemler 2021).

Quand il s'agit l'amour, il est bien évident que chaque personne a ses qualités et ses défauts. Pourtant, il est facile de l'oublier et chercher un partenaire qui soit joli, talentueux, intelligent, et qu'il présente tous les bons caractères sans défauts. La deuxième partie a démontré que ce phénomène de la recherche de la perfection est amplifié à cause de nouveau numérique : la fictiosexualité s'est largement répandue grâce aux nouvelles technologies. La culture populaire, les films par exemple, ont déjà montré la possibilité d'une relation avec l'intelligence artificielle et la manière de l'IA de nous faire oublier la différence entre une vraie homme et un robot ; la communication se déroule de plus en plus sur réseaux sociaux parmi les jeunes.

De plus, sur les réseaux sociaux, beaucoup de gens construisent une image idéalisée d'eux-mêmes. On utilise des filtres, des retouches pour embellir son apparence comme

Cyrano. On fait des publications, parfois en empruntant des citations ou des idées d'autres personnes comme Christian. On crée une personnalité en ligne qui ne reflète pas toujours la réalité comme Christian et Cyrano qui ne montrent pas à Roxane leur vraies natures. Cyrano écrit à Roxane sous l'identité de Christian, cachant sa véritable nature. Christian exprime son amour avec des mots de Cyrano. Aujourd'hui, sur Internet, on peut aussi se cacher derrière un pseudonyme, un avatar, ou même se créer une fausse identité.

L'histoire met finalement en lumière que ces mensonges des images idéalisés et des créatures fictives créent la solitude. Dès qu'on parle d'amour, on l'atteint vraiment quand on a du courage pour s'exposer émotionnellement. Par ici, on voit que les fausses apparences peuvent causer une fausse interprétation par les autres. Comme je l'avais démontré précédemment, les apparences ne constituent pas des illusions. Elles jouent un rôle essentiel dans notre manière d'interpréter le monde. Dans le film, Roxane compare Cyrano et Christian, en prononçant : « c'est fascinant : vous êtes tous les deux brillants, mais totalement opposés dans votre style. Christian est ouvert, passionné, ardent ». Ensuite elle répond à Cyrano qu'il est contrairement « codé, mélancolique mais plein d'esprit », et ajoute « qu'aucun d'eux ne sait vraiment ce qui se passe dans la tête de Cyrano » (Schmidt 2021 : 54).

Le conflit émerge ainsi de trop grands écarts entre les attentes et la vraie nature. Cela est aussi bien illustré par la déclaration bouleversante de Roxane à Christian, qui comprend qu'elle aime effectivement l'âme de Cyrano. Dans l'acte IV, scène 8, Christian demande à Roxane pourquoi elle l'a rejoint au milieu de la guerre où il est si dangereux de se déplacer. Roxane lui répond : « c'est à cause de lettres » et que « ce sont vos lettres qui m'ont grisée ». Elle ajoute : « on sent à chaque mot de ces lettres de flamme / l'amour puissant, sincère... ». Roxane rappelle en plus la soirée où elle a entendu la voix sous sa fenêtre et que cette voix a commencé à faire connaître son âme, et finalement lui confesser : « Et ce n'est plus que pour ton âme que je t'aime ! ».

Finalement, l'histoire met en exergue que Roxane, une femme parfaite, est capable d'aimer un homme qui, dans le film présente un manque, tandis que ce manque pose un obstacle pour lui-même. La notion du partage du sensible dans ce thème devient encore révélateur. Rostand intervient au partage du sensible et vise à montrer que chaque personne a le droit à ses sentiments, à l'amour même si elle a un grand nez,

même si elle est lilliputienne ou incapable de s'exprimer. On a représenté quelques groupes sociaux dans notre contexte politique et social contemporain qui se sentent aliénés (les *chavs*, les gens handicapés, les gens qui s'enferment et se coupent de la vie sociale). Dans le régime esthétique, le film cherche ainsi à déclarer que l'amour occupe une place importante pour tous et chaque personne mérite d'être aimé qu'importe son allure, son origine, ses vues ou son travail.

Christian, malgré ses défauts, a lui aussi un être profond et il est capable d'avoir des sentiments complexes et forts bien qu'il ait du mal à s'exprimer. Cyrano, quoi qu'il soit lilliputien, a une âme qui aspire un vrai amour. Ceci ne veut pas dire « aimez tous les lilliputiens » mais l'objectif est que les gens n'adoptent pas automatiquement une attitude hostile envers les lilliputiens. Le but du film est de nous rendre plus tolérants : les personnes de petite taille ne sont pas celles qu'il faut craindre, au contraire, le film encourage à créer de connexions amicales lorsqu'on les rencontre.

L'essence de personnage principal, Cyrano de Bergerac, réside dans son message politique profond sur la nature humaine. Les aspects qui donnent à la pièce toute sa force, sont la peur de l'exposition émotionnelle. C'est une histoire qui met en garde contre ces craintes qui nous forcent de nous dissimuler d'être nous-même, de nous exprimer librement, et de vivre pleinement. Elle raconte le courage et la peur, particulièrement de la peur du rejet et du jugement, et incarne ce paradoxe humain : il est plus facile d'être capable d'affronter le danger physique sans hésitation que d'oser de se montrer vulnérable émotionnellement. La conversation sous le balcon dans le film *Cyrano* de Joe Wright est ce qui l'illustre. Cyrano fait semblant d'être Christian en parlant avec Roxane :

Roxane : Pourquoi ta voix est plus basse ?

Cyrano : Parce que... j'ose à être moi-même.

Roxane : Pourquoi tu crains d'être soi-même ?

Cyrano : D'être moqué.

Roxane : Pour quoi ?

Cyrano : Pour avoir trop d'émotion. Je ne présente pas ou parle comme je me sens. (Schmidt 2021 : 72-73)

Les deux œuvres mettent en cause les masques sociaux que l'on se crée artificiellement, ainsi que les formes négatives de la masculinité. En réalisant le film, Wright prend conscience de l'impact personnel : « Je commence à me dire que je vais

peut-être bien » dit-il. « Je ne parle pas comme réalisateur ; je parle comme être humain. Je commence à croire que ce gamin pas *cool*, qui pensait être impossible à aimer, pourrait en fait aller bien ».

3.5. Le panache et les handicaps

Dans l'œuvre cinématographique étudiée, on observe que les apparences sont significativement mises en avant. Le cinéma parvient à bien montrer les apparences en jouant avec la caméra, les angles, la lumière et les couleurs. Wright a choisi de montrer les visages et les expressions de ses personnages de très près, notamment dans le but de transmettre certaines émotions. Il est très connu pour son talent visuel (*Orgueil et Préjugés*, *Anna Karénine*) et *Cyrano* ne fait pas exception. Il utilise des tons chauds pour l'amour et teintes froides pour le drame. (Wright 2021)

Par ailleurs, le film introduit une nouvelle dynamique narrative grâce aux chansons composées par The National, un groupe reconnu pour son style mélancolique et introspectif. Alors que Rostand a créé un certain dissensus à travers la fonction poétique en écrivant sa pièce en alexandrins, Schmidt a choisi de réécrire le texte en prose. Toutefois, elle et Wright ont su préserver la tension du dissensus en créant le drame musical. Comme le fait la poésie, la musique adoucit le message politique, évitant ainsi toute agressivité excessive. Elle donne une voix sans chercher à créer un nouveau conflit. À l'époque de Rostand, les vers, salués par la critique pour leur beauté et leur puissance expressive, remplissaient efficacement cette fonction. Aujourd'hui, afin de capter l'attention d'un large public et de préserver le dissensus, la musique s'avère particulièrement pertinente : elle agit comme une langue universelle.

Il peut paraître surprenant que le volume du panache soit moins fort dans le film de Wright. Le détail du chapeau à plume que Cyrano a porté comme un symbole de panache est absent du film. On a vu auparavant que la plume blanche symbolisait un certain état d'esprit et la façon du vivre, elle ne se limite pas seulement à un accessoire de mode dans la pièce. Cela illustre la nature du panache de Cyrano et depuis la première de la pièce en 1897, la notion de panache est utilisée pour désigner cette confiance insouciant et imperturbable dont fait preuve Cyrano en toutes choses, sauf celles du cœur. Gina Dalfonzo (2022) fait une critique du film en expliquant que le

chapeau à plume a signifié initialement dans la pièce la confiance qui découlait de l'indépendance obstinée et de son refus de se prêter aux flatteries et aux compromis incessants, même si une petite concession lui rendrait la vie infiniment plus facile et confortable. Dalfonzo ajoute que le panache de Cyrano marque son caractère en le rendant si attachant et mémorable. Elle a raison, Cyrano se revendique seulement « empanaché », « cambré », « retroussé », la taille rehaussée par son panache.

Bien que Cyrano ne porte pas de chapeau, le film contient quand même les dialogues qui expriment son panache. Quand le Bret, l'ami de Cyrano, rappelle dans le film que le Comte de Guiche offrirait une meilleure vie sûre, Cyrano défend ses convictions avec un tel courage. Schmidt a également intégré les extraits du discours « Non merci » de Cyrano où celui-ci présente ses convictions :

Je ne serais pas son jouet, une chose à garder. Que veux-tu que je fasse, le Bret ? Rejoindre une suite ? Non, merci. Dédier des poèmes à De Guiche ? Non, merci. Tu veux que j'avale des insultes ? Que je rampe ? Que je m'agenouille ? Que je supplie ? Que je joue sur les deux tableaux ? Flatter ??? Non, merci. Assister à des réunions ? Souffrir les imbéciles ? Non, merci. Vivre pour l'opinion des autres sur moi ? Non, merci ! Je préfère une autre vie. La mienne. Je ne réponds à personne et je suis content, merci ! (Schmidt 2022 : 42)

Dalfonzo trouve que généralement le film minimalise quand même cette indépendance du panache. Par exemple, à la fin du film, au lieu de faire un discours final sur son panache, Cyrano déclare que c'était sa fierté qui l'a empêché de déclarer son amour à Roxane. Dalfonzo explique que c'était tout simplement à cause du fait que Wright et Schmidt ont choisi de se focaliser plutôt sur l'amour que sur les profondeurs du panache et pour cette raison ils ont décidé de mettre l'accent plus sur la fierté que sur le panache. Dalfonzo décrit la différence comme suit :

Le panache est ce qui fait avancer le Cyrano de Rostand, ce qui permet à son esprit de survivre et même de s'épanouir dans les circonstances les plus difficiles, mais la fierté, en fin de compte, est ce qui l'empêche de l'amour de sa vie. Ce n'est pas une fierté malveillante ou maligne – elle est née de sa profonde insécurité et de son désir désespéré de garder sa dignité dans les yeux de Roxane – mais néanmoins, comme le fera fierté, elle détruit sa chance de bonheur. (Dalfonzo 2022)

Pour Rostand le panache se situe au centre du comportement de Cyrano. Il tente de le redéfinir pour lui donner une extension et une puissance dans son discours à l'Académie française (Rostand 1903). Il s'agit là d'un objectif que Rostand cherche à

atteindre en communiquant auprès du public français, et ce dans le but d'établir un meilleur esprit dans la société :

Qu'est-ce que le panache ? Il ne suffit pas, pour en avoir, d'être un héros. Le panache n'est pas la grandeur, mais quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessous d'elle. C'est quelque chose de voltigeant, d'excessif – et d'un peu frisé. Si je ne craignais d'avoir l'air bien pressé de travailler au Dictionnaire, je proposerais cette définition : le panache, c'est l'esprit de la bravoure. Oui, c'est le courage dominant à ce point de la situation – qu'il en trouve le mot. [...] Plaisanter en face du danger, c'est la suprême politesse, un délicat refus de prendre au tragique ; le panache est alors la pudeur de l'héroïsme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être sublime. [...] Un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute, le panache n'est qu'une grâce ; mais cette grâce est si difficile à conserver jusque devant la mort, cette grâce suppose tant de force que, tout de même, c'est une grâce [...] que je nous souhaite. (Rostand 1903)

Outre l'esprit de bravoure, il lui donne plus d'héroïsme, une grâce, un refus de « se prendre au tragique ». Il dessine le contour de l'acceptation générale que prend le mot au XX^e siècle : « faire quelque chose avec panache », c'est le faire gratuitement et avec légèreté, sans affectation ostentatoire malgré le brio de la prouesse. Ainsi, c'est une image à la fois éthique et esthétique.

Néanmoins, Wright et Schmidt démontrent dans leur film un autre côté du panache. Il apparaît qu'ils n'ont pas changé le caractère du panache de celui de Rostand mais qu'ils ont mis l'accent sur ce panache triple. Ragueneau, l'ami de Cyrano, décrit bien dans l'acte I (Rostand 1923) que son panache devient « triple » et le Bret gronde Cyrano qu'il ne faut pas être « contre tout » et « de se faire toujours, partout, des ennemis », et c'est cet emploi que Wright accentue en transformant le mot « panache » à la fin du film en « fierté ». Il ajoute du volume à son orgueil et à l'intransigeance qui sont ses obstacles et qui lui disent que « Roxane va se moquer de celui qui lui apporte de l'amour comme ça » (Schmidt 2021 : 22). Tout au long du film, Cyrano s'attire par sa fierté démesurée les événements tragiques.

Cela nous conduit aussi à la conclusion que Schmidt et Wright ont diminué la dimension du panache volontairement. C'était leur décision de contribuer à l'amour et à la fierté qui devient l'obstacle. Ainsi, bien que l'adaptation de Wright garde l'essence de Cyrano, elle en propose une observation plus introspective, où l'amour et l'émotion prennent le pas sur l'éclat héroïque du panache. Cette réinterprétation, bien que différente, témoigne de la richesse intemporelle de l'œuvre et de sa capacité à résonner

différemment selon les époques et les sensibilités. À l'époque de Rostand, les Français aspiraient à un personnage qui montrait comment surpasser toutes les difficultés. Aujourd'hui, l'accent est plus sur le courage d'exposer sa vraie nature et son esprit émotionnelle.

Sous les apparences, on observe en plus un changement plus radical : dans la pièce de théâtre *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, le personnage principal est représenté avec un nez exagérément long, ce qui symbolise son complexe d'insécurité et son obstacle principale à l'amour. Cependant, dans son adaptation cinématographique, Joe Wright s'éloigne des adaptations précédentes en choisissant Peter Dinklage, qui est atteint de nanisme, pour le rôle principal. Son choix du grand nez au nanisme transforme radicalement la nature du handicap de Cyrano : il ne s'agit plus d'une exagération caricaturale d'un trait physique, mais d'une condition réelle. Là où Edmond Rostand utilisait un nez comme métaphore de la différence et de la fierté, Wright et Dinklage réinscrivent cette différence dans un contexte contemporain sur la discrimination liée au handicap.

Dans la pièce, le conflit principal repose sur la croyance de Cyrano que son nez démesuré le rend indigne d'amour. Son insécurité déclenche ainsi l'intrigue : bien qu'il aime Roxane, il est persuadé qu'elle ne pourra jamais l'aimer en retour en raison de son nez qu'il juge repoussant. Il s'agit avant tout d'un conflit interne, où sa perception de lui-même influence ses actions. Wright a choisi d'abandonner cet élément, parce qu'un nez démesuré semblait en quelque sorte moins vrai et authentique (Zemler, 2021), ainsi il n'aurait plus aujourd'hui d'impact sur le public. Contrairement à un nez long, une déformation arbitraire inventée pour créer un effet dramatique, le nanisme est une condition qui conduit à une situation plus compliquée dans l'ordre du visible. Cette marginalisation de Cyrano ne se limite plus à son insécurité personnelle, elle reflète aussi le regard que la société porte sur les personnes en situation de handicap.

On comprend dès que Cyrano arrive dans le film, que Wright, Dinklage et Schmidt représentent ce problème de la discrimination des handicapés en formant la situation de Cyrano dans une chanson de celle-ci (Schmidt 2021 : 16-17). Après que Cyrano a arrêté le théâtre de Montfleury, Comte de Valvert l'insulte en utilisant le terme anglais *freak* deux fois. Dans ce contexte, *freak* signifie ceux qui ne sont pas normaux, voire pire, qui sont des erreurs de la nature. La scène dans la salle de théâtre représente

parfaitement la situation où quelqu'un est tyrannisé par les autres. Wright a bien représenté le Comte de Valvert qui se tient tout pomponné et plein d'orgueil tandis qu'il exprime dans son langage corporel beaucoup d'insécurité et d'arrogance. Après l'insulte, vient la scène de duel pendant lequel Cyrano relève son for intérieur :

Quand je suis née, les infirmières se sont tordues de rire. Elles n'avaient apparemment jamais vu quelqu'un comme moi. Je n'oublierai jamais, j'entends encore leurs plaisanteries. L'une a dit : « mon dieu, qu'a-t-il bien pu fumer ? ». Et quand elles m'ont donné à ma mère, elle m'a rendu et a dit « vous êtes sûres qu'il n'y a pas d'autre bébé ? » (Schmidt 2021 : 16)

Ensuite, Cyrano déclare en plus : « je suis monstre, je suis l'erreur de la nature, je suis mutant » (2021 : 17). En continuant, Cyrano décrit qu'il a été persécuté depuis l'enfance et qu'une jeune fille lui répondit « je suppose que je peux vendre des billets » après que Cyrano lui a confessé qu'il l'a aimée. Il se réfère à l'école et l'environnement hostile auquel il a appartenu. Cette première chanson résume donc bien la problématique de la discrimination dans la société contre ceux qui sont différents comme Cyrano. Au point culminant de la chanson, Cyrano aspire à être reconnu en chantant : « Vous ne pouvez voir que je suis plus que ce que vous pensez ».

Le film s'inscrit ainsi dans une réflexion plus large sur la représentation des personnes en situation de handicap au cinéma. Pendant longtemps, les caractères handicapés sont représentés soit comme des personnages tragiques dont la vie est définie par leur handicap, soit des sources d'inspiration pour un public handicapé. *Cyrano* remet cela en question en présentant un protagoniste dont l'objectif ne cherche pas à avoir la pitié de ce groupe social mais à explorer une identité nuancée. Wright vise à montrer que Cyrano mérite pleinement sa place dans la société et que, malgré son handicap, il possède les mêmes qualités que les autres : il est également capable de penser comme tous les autres, d'être intelligent, de s'exprimer avec subtilité, d'aimer, de contribuer à la société avec ses connaissances et compétences.

C'est précisément à cet endroit que, selon Rancière, il y a un écart du sensible, c'est-à-dire que l'art devient politique. Dans le film de Wright, Cyrano, avec sa morale à toute épreuve, souhaite changer cet ordre établi, pour que les individus perçus comme différents aient, eux aussi, droit à l'acceptation et à la reconnaissance. Il suggère également que la perception collective de la différence doit évoluer, car elle tend souvent à susciter l'hésitation et l'hostilité envers ceux qui ne correspondent pas aux normes dominantes. Cette hostilité à l'égard de la différence a beaucoup émergé dans

l'histoire de l'humanité : la peur ou l'inconfort face à ceux qui nous ne ressemblent pas est fixé profondément dans la nature humaine. Pourtant, les personnes en situation de handicap ne devraient pas être contraintes de se conformer à une norme artificielle de « normalité ». Ils représentent la diversité dans la société et non un groupe homogène. En remettant en question cette mentalité hostile et en reconnaissant la manière dont les personnes handicapées enrichissent la communauté, il devient possible de développer des efforts collectifs en faveur d'un esprit amical.

De plus, sous les apparences, on observe que le film met aussi en scène un acteur noir, ainsi il évoque la question raciale. La race n'est cependant pas présentée comme un thème. Le choix du casting dans le film a quand même suscité un certain débat, autour du personnage de Christian Neuvillete, interprété par Kelvin Harrison, un acteur noir. Ce choix, bien qu'important en matière de représentation, a été perçu par plusieurs critiques comme problématique en raison du traitement superficiel des questions raciales dans l'univers du film *Cyrano* de Joe Wright.

En effet, certains observateurs, comme Sam Baily (2022), ont souligné le malaise généré par la dynamique entre les personnages principaux. Dans son analyse, Baily pointe le fait que le film évite de thématiser le racisme, tout en plaçant le spectateur face à des situations où la race devient seulement visuellement significative sans vraiment l'interroger. Il écrit :

Même plus déconcertant est le traitement de la race du film *Cyrano*. [...] Les cinéastes ne semblent pas juger cela remarquable mais la race de Christian est rendue inconfortablement apparente pour le public dans les scènes où un homme blanc qui parle bien (Cyrano) apprend à un homme noir comiquement inarticulé (Christian) comment parler correctement. Dans *Cyrano*, Christian est littéralement éliminé alors qu'il se sacrifie pour son supérieur blanc et le « vrai » héros romantique de la pièce. (Baily 2022)

Selon Baily (2022), la structure du récit montre des dynamiques raciales problématiques, où le personnage noir, secondaire dans le schéma narratif, est représenté pour servir le développement émotionnel des personnages blancs. Christian, bien que sincère et bienveillant, est mis en scène dans le rôle du beau visage et finit par se sacrifier pour que l'amour entre Roxane et Cyrano, tous deux blancs, puisse triompher sur le plan symbolique.

Le film semble alors vouloir promouvoir une diversité des apparences, en plaçant un homme noir et un homme handicapé au centre de l'histoire. Baily ajoute que le film le

réalise sans réellement aborder les questions du validisme et du racisme. Le validisme est évoqué, tandis que le racisme est complètement ignoré, laissant entendre que ce dernier n'existe pas dans l'univers du film.

Cependant, cette critique n'est pas partagée par tous, et surtout, que le racisme n'était pas le thème du film. L'acteur Kelvin Harrison a contrairement défendu le film, son rôle et le traitement de la race en soulignant que Christian est le seul dans le film qui est le plus intelligent émotionnellement (Russell 2022). Son caractère démontre une forme de sensibilité et d'intelligence émotionnelle rarement accordées aux hommes noirs dans le récit historique. De plus, il mentionne qu'une raison pour laquelle il a fait ce film, est qu'il ne voit pas vraiment d'hommes noirs dans les films d'époque et dans les films de Joe Wright. Dans un interview, il déclare :

Je me suis dit que ce serait vraiment *cool* d'être dans ce contexte et de nous donner l'opportunité d'être dans un film fantastique et dans une histoire d'amour, d'être le beau gosse sans devoir forcément en être un ... il n'est pas bête, il est juste maladroit dans l'expression de ses sentiments. En fait le personnage le plus attachant, doté de la plus grande intelligence émotionnelle. (Russell 2022)

Cette déclaration ouvre une autre perspective : Christian ne serait plus un personnage stigmatisé, mais plutôt une figure bien représentée au sein d'un genre cinématographique, le film d'époque historiquement dominé par des figures blanches. Le fait qu'un homme noir puisse jouer un rôle romantique dans une telle œuvre que *Cyrano de Bergerac* est un geste important selon Harrison. Ainsi, c'est aussi un geste politique, même si le scénario ne traite pas explicitement des enjeux raciaux. On a vu auparavant que le but de Wright n'était pas du tout de se focaliser sur les questions de la race. Au contraire, il voulait parler de l'amour et des problèmes contemporains qui concerne l'image du soi.

Conclusion

Ce mémoire illustre comment, à deux époques distinctes, un homme, Cyrano, prend la parole alors que la société estime qu'il ne devrait pas le faire. Il est censé rester en retrait et ne pas chercher à dominer, mais ils se distingue par son intelligence et capte l'attention grâce à son éloquence. Qu'il s'agisse d'un poète au grand nez, opposé à l'ordre établi du XVII^e siècle, et incarné par Rostand pour dénoncer l'hypocrisie, les scandales et la corruption, ou qu'il soit un lilliputien au XXI^e siècle qui cherche à faire évoluer les attitudes envers les personnes de petite taille – et plus largement envers les gens handicapés –, tous deux défient les normes sociales par la puissance de leur parole.

En étudiant le pouvoir politique de l'art dans la pièce d'Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac* et dans l'adaptation cinématographique *Cyrano* de Joe Wright, on constate que la politique se manifeste sous plusieurs angles. La dimension politique peut être analysé selon plusieurs critères, c'est surtout le critère esthétique qui a été abordée, largement exploré par Jacques Rancière. Selon lui, ce qui fait un œuvre politique est le dissensus qui crée un écart du sensible.

À deux époques, le pouvoir politique de l'art transmet fortement le message que chaque individu mérite d'accéder à un monde des sentiments et d'amour. L'art intervient au partage du sensible en affirmant le droit universel d'être aimé et d'être accepté. Quelle que soit sa race, son origine, son genre, son niveau d'instruction, son travail ou son apparence, nul ne devrait faire l'objet de mépris en raison de sa différence. L'histoire cherche à éveiller la tolérance du public et rendre les spectateurs plus sensibles et réceptifs à autrui. Il convient ici de souligner que le message dans son nature est profondément démocratique, c'est-à-dire chaque individu aspire à avoir une voix, à être entendu et à participer à la vie collective.

La pièce, mais le film particulièrement, présentent l'amour comme une expérience humaine fondamentale, traversée de tensions entre apparences et essence, vérité et illusion, idéalisation et vulnérabilité. L'amour peut être considéré comme une forme d'amour courtois, tout en s'adaptant aux préoccupations contemporaines du XXI^e siècle. Ces préoccupations comprennent notamment la pression sociale, la masculinité

négative, la domination des images extérieurs et la solitude moderne. Cyrano, Christian et Roxane forment un triangle où chacun révèle, à sa manière, la complexité des désirs humains : Cyrano cache sa sensibilité derrière son panache, Christian doute de sa valeur intérieure, Roxane apprend à aimer au-delà du visible. L'amour devient un acte de courage : celui de s'exposer émotionnellement et d'embrasser la complexité de l'autre comme de soi-même. Ainsi, Rostand met en cause la traditionnelle opposition entre apparence et essence. Cyrano semble suggérer que l'apparence n'est pas un masque à écarter pour découvrir la vérité, mais un miroir à travers lequel cette vérité peut être perçue. Le panache, motif central, en est l'expression la plus puissante. Le nez de Cyrano, son discours, sa posture, ses gestes ne masquent pas sa nature, ils la révèlent.

L'analyse montre également que Rostand a mis en scène une figure de dissensus bien le sens de Rancière : Cyrano défie les codes visibles du pouvoir, de la richesse et du rang pour mettre en lumière les valeurs telles que la dignité, l'indépendance et la fidélité à soi-même. Il ne souhaitait appartenir ni à la classe des oppresseurs, ni à la celle des opprimés. Il veut se placer plus haut que la bourgeoisie ou l'aristocratie grâce à son éloquence, sa poésie, son morale et son panache. Les critiques contemporaines à Rostand, qui reflètent des positions divergentes allant du conservatisme de Lemaître à l'enthousiasme de Faguet ou de Bauër, mettent en évidence la richesse du texte. Thématiquement, Rostand et Wright n'encouragent pas le nationalisme, la guerre, la violence, l'exclusion, mais ils s'opposent à tout cela et souhaitent que l'art unisse les gens au lieu de les séparer.

Dans le film de Erica Schmidt et de Joe Wright, le volume du panache a été délibérément réduit dans le film. Cette transformation du panache en fierté révèle des sensibilités : si la grandeur héroïque du XIX^e siècle était associée à la confiance basse des Français, Wright et Schmidt ont décidé de mettre l'accent sur l'acceptation de soi et de son image naturelle. Par ailleurs, il convient de souligner que la musique tient une place significative dans le film, en contribuant à établir plus de dissensus et de ne pas construire un message politique agressif. Cependant, les limites de cette étude ne permettent pas d'en effectuer une analyse approfondie, ce qui en fait un sujet à explorer pour de futures recherches.

Dans la pièce *Cyrano de Bergerac* et le film *Cyrano*, l'art devient un outil puissant d'intervention politique et sociale. Cyrano, par son discours, défie l'autorité, par son apparence, il résiste aux normes esthétiques dominantes, et par ses choix amoureux, il interroge les illusions de l'idéal romantique. Il était une source d'inspiration pour les Français au XIX^e siècle et le reste encore aujourd'hui pour le monde entier. Rostand et Wright donnent une voix, une dignité, une force à ceux qui normalement en sont privés. L'art à travers le critère esthétique peut, déranger l'ordre établi, révéler les inégalités, et proposer un autre regard sur l'humain et sur notre coexistence.

Bibliographie

ACADÉMIE FRANÇAISE = Dictionnaire de l'Académie française, 9e éd., entrée « panache », <https://dictionnaire-academie.fr>. Consulté le 10 avril 2025.

ARBET, M. 2017. « La genèse laborieuse d'une coopération internationale anti-terroriste : la France et la Suisse face au péril anarchiste à la fin du XIX^e siècle » in *Revue Historique de Droit Français et Étranger (1922-)*, 95(2), p. 189–212. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/26593501>. Consulté le 26 février 2025.

ARCHIVES NATIONALES DU MONDE DU TRAVAIL. 2023. « La guerre de 1870 : Un désastre économique et social ? ». En ligne : <https://prod-cnv2.culture.fr/Decouvrir/Dossiers-du-mois/La-guerre-de-1870-un-desastre-economique-et-social>. Consulté le 27 février 2025.

ASSEMBLÉE NATIONALE. 2024. « Question écrite n 2326 : Prise en charge des personnes atteintes par le syndrome Hikikomori ». En ligne : <https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/17/questions/QANR5L17QE2326>. Consulté le 17 avril 2025.

BAILY, S. 2022. « Cyrano (dir. by Joe Wright, 2021) » in *Critics Reviews : Media*. En ligne : <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/cyrano-dir-by-joe-wright-2021/>. Consulté le 20 mars 2025.

BALDWIN, D. A. 1977. « The concept of security » in *Review of International Studies*, 23(1), p. 5-26. DOI : 10.1017/S0260210597000053

BAUËR, H. 1987. « Les Premières Représentations », in *L'Écho de Paris*, 112(4966), p. 3.

BRUCHARD, M. ; DELAGE, I. 2020. « La guerre franco-« allemande » de 1870-1871 » in *Napoleon.org*. En ligne : <https://www.napoleon.org/jeunes-historiens/napodoc/la-guerre-franco-allemande-de-1870-1871/>. Consulté le 26 février 2025.

CAMBRIDGE DICTIONARY. 2025. En ligne <https://dictionary.cambridge.org>. Consulté le 15 mars 2025.

CORBIN, J. 1923. « *CYRANO DE BERGERAC*; Opposing French Views of Rostand's Masterpiece – M. Coquelin, Mansfield and Walter Hampden » in *The New York Times Archives*. En ligne : <https://www.nytimes.com/1923/11/11/archives/cyrano-de-bergerac-opposing-french-views-of-rostands-masterpiece-m.html>. Consulté le 30 octobre 2024.

DALFONZO, G. 2022. « Pride, Panache, and Paradox in Cyrano » in *Christ Pop Culture*. En ligne <https://christandpopculture.com/pride-panache-and-paradox-in-cyrano/>. Consulté le 25 mars 2025.

DEMEURE, B. 2016. « L'affaire Dreyfus : la patrie française contre les droits de l'homme » in *Topique*, 136(3), p. 63-78. <https://doi.org/10.3917/top.136.0063>.

DOOLEY B. ; UENO H. 2022. « This Man Married a Fictional Character. He'd Like You to Hear Him Out. » in *The New York Times*. En ligne : <https://www.nytimes.com/2022/04/24/business/akihiko-kondo-fictional-character-relationships.html>. Consulté le 1 mars 2025.

DOUMERC, V. 2007 « L'antisémitisme au cœur de l'Affaire Dreyfus » in *Histoire par l'image*. En ligne <https://histoire-image.org/etudes/antisemitisme-coeur-affaire-dreyfus>. Consulté le 17 avril 2025.

DYRKTON, J. 1996. « The Liberal Critic as Ideologue: Émile Faguet and fin-de-siècle Reflections on the Eighteenth Century » in *History of European Ideas*, 22 (5–6), 321–336. DOI :10.1016/S0191-6599(96)00008-3.

FRAJMAN, E. 2021. « Review of [Barbara Carnevali, "Social Appearances: A Philosophy of Display and Prestige." Trans. Zakiya Hanafi] » in *Philosophy in Review*, 41(1), p. 10–12. <https://doi.org/10.7202/1076208ar>. Consulté le 15 mars 2025.

GADEAU, L. 2022. « Le syndrome de Hikikomori ». <https://ludovicgadeau-psychotherapie.com/quest-ce-que-le-syndrome-de-hikikomori/>. Consulté 5 avril 2025.

GUISLIN, J.-M. 2010. « Les multiples sorties de la crise du 16 mai 1877 » in J. Grévy (ed.), *Sortir de crise* (1–). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.130515>. Consulté le 1 mars 2025.

HEUMANN J. ; WODATCH J. 2020. « We're 20 Percent of America, and We're Still Invisible in *The New York Times*. En ligne

<https://www.nytimes.com/2020/07/26/opinion/Americans-with-disabilities-act.html>.

Consulté le 2 mars 2025.

HOGAN, M. 2025. « Unnervingly on-the-nose’: why Adolescence is such powerful TV that it could save lives » in *The Guardian*. En ligne

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2025/mar/17/adolescence-netflix-powerful-tv-could-save-lives>. Consulté le 7 avril 2025.

HOLDEN, S. 2012. « Plan B criticizes world chav ahead of Ill Manors release », in *BBC News*. En ligne <https://www.bbc.com/news/newsbeat-17352999>. Consulté le 7 avril 2025.

HUNTINGTON, S. P. 1991. *The third wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. University of Oklahoma Press.

JOLY, L. 2005. « L’entrée de l’antisémitisme sur la scène parlementaire française. Le débat sur l’« infiltration juive » à la Chambre en mai 1895 » in *Archives Juives*, 38(1), p. 114-128. <https://doi.org/10.3917/aj.381.0114>.

KARHULAHTI V. M , VÄLISALO T. 2021. *Fictiosexuality, Fictoromance, and Fictophilia. A Qualitative Study of Love and Desire for Fictional Characters*. *Front. Psychol.* 11 : 575427. DOI : 10.3389/fpsyg.2020.575427

Killgore et al : KILLGORE, W. D. ; CLOONEN, S. A. ; TAYLOR, E. C. ; DAILEY, N. S. 2020. *Loneliness: A signature mental health concern in the era of COVID-19*. *Psychiatry Research*, 290, 113117. <https://doi.org/10.1016/j.psychres.2020.113117>

KITCHIN, W. P. H. 1917. « Émile Faguet » in *The Catholic World*, 105(635), p. 343-351.

KROENIG, M. 2022. « International Relations Theory Suggests that Great-Power War Is Coming » in *Foreign Policy*. En ligne : <https://foreignpolicy.com/2022/08/27/international-relations-theory-suggests-great-power-war-is-coming/>. Consulté 5 mars 2025.

LABRUNE, G. 2000. *Prantsusmaa ajalugu*. Tallinn : Valgus. TÜ maailma keelte ja kultuuride Instituut

- LEMAÎTRE, J. 1898. « Revue dramatique » in *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 145(3), p. 694–706. En ligne <http://www.jstor.org/stable/44761617>. Consulté le 10 avril 2025.
- MARTIN, B. F. 1997. « Political justice in France: The Dreyfus affair and after » in *The European Legacy*, 2(5), p. 809-826. DOI :10.1080/10848779708579818.
- MOUFFE, C. 2007. « Artistic Activism and Agonistic Spaces » in *Art and Research*, 1(2).
- NORD, P. 1995. *The Republican moment: struggles for democracy in nineteenth century France*. Cambridge, MA. : Harward University Press.
- PALMIÉRI, C. 2002. Compte rendu de [Jacques Rancière : « Le partage du sensible »] in *ETC*, (59), p. 34–40. En ligne <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac>. Consulté le 20 avril 2025.
- PEACOCK C. ; HYDE S. 2024. « Rewriting the riots, from 2011 to today » in *Red Pepper*. En ligne : <https://shorturl.at/8lXvb>. Consulté le 2 avril 2025.
- PESTI, M. 2016. *Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris*. Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus.
- POIRIER, N. 2000. « Entretien avec Jacques Rancière » in *Le Philosophoire*, 13(3), p. 29-42. DOI : 10.3917/phoir.013.0029.
- RANCIÈRE, J. 1995. *La mésentente : Politique et philosophie*. Paris, Galilée, p. 51.
- RANCIÈRE, J. 2000. *Le partage du sensible*. Paris, La fabrique, p. 12.
- RANCIÈRE, J. 1998. *Aux bords de la politique*. Paris, La fabrique, p. 244.
- RANCIÈRE, J. 2008. « Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art » in *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. 2(1). En ligne : <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>. Consulté le 5 avril 2025.
- ROSTAND, E. 1926. *Cyrano de Bergerac*. Eugène Fasquelle. Paris
- ROSTAND, E. 1903. *Discours de réception à l'Académie française*. Librairie Charpentier et Fasquelle, Eugène Fasquelle éditeur, p. 22.

RUSSELL, S. 2022. « Cyrano Actor Kelvin Harrison Jr. On Embracing His Musical Era And Loving Disruption [Interview] » in *Film*. En ligne <https://www.slashfilm.com/778107/cyrano-actor-kelvin-harrison-jr-on-embracing-his-musical-era-and-loving-disruption-interview/>. Consulté le 3 avril 2025.

SCHMIDT, E. 2021. *Cyrano*. <https://deadline.com/wp-content/uploads/2022/01/Cyrano-Read-The-Screenplay.pdf>. Consulté le 1 mai 2025.

SINGER, J. 2022. « What Is the ‘Talking Stage’? It’s the Newest Form of Dating Torture » in *Glamour*. En ligne <https://www.glamour.com/story/what-is-the-talking-stage-and-how-to-get-out-of-it>. Consulté le 5 avril 2025.

THOMAS, S. 2021. *Hikikomori : des jeunes reclus*. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-pieds-sur-terre/hikikomoris-deux-jeunes-reclus-2018651>

Weissbourd *et al.* 2021 = WEISSBOURD, R. ; BATANOVA M. ; LOVISON V. ; TORRES E. 2021. *MCC Report, Loneliness in America*. Harvard Graduate School of Education. En ligne : <https://mcc.gse.harvard.edu/reports/loneliness-in-america>. Consulté le 5 avril 2025.

WHITE, E. 2007. « The Crash of 1882 and the Bailout of the Paris Bourse » in *Cliometrica, Journal of Historical Economics and Econometric History*, 1(2) p. 115-144. DOI : 10.1007/s11698-007-0008-2. Consulté le 28 février 2025.

WILLIAMS, P. E. (1974). « Cyrano de Bergerac and French Morale in 1897 » in *The South Central Bulletin*, 34(4), p. 164–165. <https://doi.org/10.2307/3188263>

WRIGHT, J. (Director). 2021. *Cyrano* [film]. Metro-Goldwyn-Mayer ; Pictures ; Bron Creative

ZEMLER, E. 2021. « Joe Wright hopes his “Cyrano” helps people connect with others » in *Los Angeles Times*. En ligne : <https://www.latimes.com/entertainment-arts/awards/story/2021-12-29/joe-wright-cyrano-peter-dinklage>. Consulté le 1 mars 2025.

Résumé

Käesolev bakalaureusetöö uurib kunsti poliitilist võimet Edmond Rostandi näidendis „Cyrano de Bergerac“ ja selle 21. sajandi Joe Wrighti adaptatsioonis „Cyrano“ tuginedes prantsuse filosoofi Jacques Rancière'i kunsti ja poliitika seose käsitlesele. Töö eesmärk on mõista, kuidas Rostand ja Wright esindavad häält, mis distantseerub valitsevast korrast (*police*) ning kuidas loo poliitilisus suhestub kahe erineva ajastu ühiskondlike ja kultuuriliste kontekstiga.

Näidend „Cyrano de Bergerac“ esietendus 1987. aastal Pariisis ning räägib suure ninaga mõõgakangelasest Cyranost. Näidendi tegevus toimub 17. sajandi keskpaigas, mil Prantsusmaal valitses monarhia. Lugu on saanud kuulsaks ülemaailmselt ja sellest on ilmunud mitmeid adaptatsioone nii teatris kui ka kinos. Wright, võttes aluseks Erica Schmidti muusikali, tõi loo muusikalivormis uuesti kinolinale, valides Cyrano rolli Pete Dinklage'i, muutes loo dünaamikat: kui originaalis oli Cyranod kujutatud suure ninaga, siis Wright kujutab teda kääbusena.

Näidend „Cyrano de Bergerac“ ja film „Cyrano“ loovad Rancière'ilikku poliitikat paljastades valitsevat politseilist korda ning püüdes tajutava jaotamist ümber mängida. Cyrano loo teeb poliitiliseks aspekt, et sõna võtab mees, kes justkui ei tohiks seda teha. See asetab loo fookusesse poliitilise võitluse nähtamatu ja marginaliseeritud hääle eest. Nii filmis kui ka näidendis on aga rohkem kihte, mis väljendavad dissensust.

Töö esimene osa kirjeldab kunsti ja poliitika omavahelisi seoseid, selgitab, kuidas saab mõista kunsti poliitilisena ja mida Lääne kultuuriruumis mõeldakse poliitilise kunsti all. Poliitilisus kunstis tähendab, et kunst omab teatud mõju publikule. Rancière eristab kolme kunsti mõjumudelit (eetiline, representatiivne, esteetiline). Töö autor keskendus peamiselt esteetilisele mõjumudelile, mille all peab Rancière silmas kunsti ja poliitika distantseerumist – kunst ja poliitika on üksteisest lahti seotud. Teater ja kirjandus mitte ei kinnita (politseilist) valitsevat korda, vaid loovad dissensuse. Samuti on poliitilisuse uurimiseks pakkunud välja Madli Pesti oma doktoritöös mõned kriteeriumid või uurimisaspektid, mille läbi poliitilisust defineerida.

Töö teine osa avab kahe erineva ajastu poliitilise ja kultuurilise konteksti. Poliitilisuse uurimine eeldab keskkonna ja ajastute tundma õppimist, mil lugu on jutustatud. 19. sajandi lõpu Prantsusmaa ühiskond ja tänapäevane maailm ei ole vastavuses, kuid leidub väga palju sarnasusi. Prantsusmaad 19. sajandi lõpus iseloomustavad tugevad lõhed eri gruppide vahel, ebakindel demokraatia, innovaatus, rahvastiku halvenev tervis, ülerahvastatus, turvalisuse vähenemine, keskkonamured, kuritegevuse kasv. Prantsusmaa läbis 19. sajandil mitmeid valitseva korra muutuseid: Napoleon III, kaotus Preisi sõjas, Kolmanda Vabariigi teke, pressivabadus, Boulanger' riigipööre, Albert Dreyfusi afäär, kiriku ja riigi lahknemine. Kogu muutuste aeg kulmineerus Esimese maailmasõjaga.

Võiks öelda, et me elame samuti praegu küünisel ajal. Wright, kes on briti filmirežissöör, leiab, et inimesed on üksteisest kaugenemas ja taotleb meid üksteisele lähemale tuua. Filmi režissöör, kellel on käsi jõuda laua publikuni, otsustab, seda lugu uuesti jutustada luues kooskõla kaasaja probleemidega.

Kolmas peatükk uurib dissensusi avaldumist näidendis ja filmis. Esiteks avaldub dissensus läbi peategelase Cyrano, kes eristub oma väärtuste ja moraalikoodeksi poolest. Teiseks ei soovi Cyrano end paigutada klassi, vaid ta loob endale *panache*'iliku poeedi kuvandi, kes ei soovi olla rõhuja ega rõhutu, et paigutada end vaimuaristokraatide sekka. Ta eristub oma meelelaadi, mõtteviisi ja eneseväljenduse poolest, muutudes ekstravagantseks. Lugu loob pingeid välimuse ja sisemise olemuse vahel, püüdes siiski näidata, et väline pilt mängib olulist rolli ja ei tohiks olla eraldatud minapildist. Kogu intriig tekib ümber armukolmnurga, mis toob välja tunnete maailma ja kinnitab, et igal indiviidil on õigus tunnetele ja armastusele. Wright käsitleb filmis ka diskriminatsiooniküsimusi, näiteks näidates kärbust Cyrano rollis.

Kunstiteose poliitilisuse uurimine aitab mõista kunsti rolli ühiskonna kujundamises ja inimeste teadlikkuse, arusaamade, hoiakute mõjutamises. Poliitiline kunst on üldiselt ühiskonnas levinud arusaamade vastane ja taotleb inimeste hoiakuid või mõtlemist muuta, kallutada, valgustada või pimestada. Analüüs selgitab, kuidas üks ja sama lugu võib eri ajastutel erinevates vormides mõjutada publikut ja ühiskonna. Poliitilisuse mõistmine kunstis aitab näha autori vaadet ühiskonna suhtes ja mõtestada meie ümber toimuvat.

Annexes

Annexe 1. Le résumé de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand

Dans le premier acte, l'histoire se déroule dans un théâtre parisien au XVII^e siècle. Le public est impatient : ils attendent la pièce *La Clorise*. Parmi les spectateurs, il y a plusieurs personnages, dont Christian de Neuville, un jeune cadet. Il y voit une jeune femme, Roxane, et il a le coup de foudre. C'est alors que Cyrano de Bergerac, le cousin de Roxane, arrive. Il est connu pour son panache, son talent poétique, son courage et son énorme nez. Cyrano interrompt le théâtre, chasse l'acteur principal qu'il méprise, puis se bat en duel en improvisant des vers.

Dans le deuxième acte, dans la boutique du pâtissier Ragueneau, ami de Cyrano, on apprend que Cyrano aime Roxane en secret, mais n'ose pas lui avouer à cause de son apparence. Roxane confie à Cyrano qu'elle est amoureuse de Christian et le prie de le protéger. Cyrano est loyal, il accepte. Christian est amoureux de Roxane, mais il est maladroit et n'arrive pas à lui parler avec élégance. Cyrano lui propose un pacte : il prêtera ses mots à Christian. Ensemble, ils créeront un homme parfait : la beauté de Christian, l'âme de Cyrano.

Le troisième acte présente l'un des moments les plus célèbres de la pièce. Roxane se trouve sur son balcon, et croit parler à Christian. En réalité, Cyrano, caché dans l'ombre, lui souffle ses mots d'amour. Sa déclaration est si bouleversante qu'elle en tombe amoureuse encore plus profondément. Ensuite, Roxane décide de se marier secrètement avec Christian. Mais le comte de Guiche, qui voulait lui-même épouser Roxane, arrive juste après la cérémonie. Furieux, il envoie Christian et Cyrano au front de la guerre, espérant les éloigner d'elle à jamais.

Dans le quatrième acte, sur le champ de bataille, les soldats français souffrent de faim et de fatigue. Cyrano, malgré les dangers, continue chaque jour à envoyer des lettres d'amour à Roxane, signées de Christian. Celle-ci, bouleversée par tant de passion, brave les lignes ennemies pour retrouver son bien-aimé au front. Christian comprend alors que Roxane aime surtout l'âme qu'elle a découverte à travers les lettres, et non

simplement son apparence. Il demande à Cyrano de lui révéler la vérité. Mais avant que cela ne soit possible, Christian meurt au combat. Cyrano décide de garder le secret.

Dans le cinquième acte, quinze ans plus tard, Roxane vit désormais dans un couvent, en deuil de Christian. Cyrano, fidèle, vient lui rendre visite chaque semaine. Mais un jour, il arrive blessé, après avoir été victime d'un guet-apens. Il est mourant. Roxane lui demande de lui lire une des dernières lettres de Christian. Cyrano la récite de mémoire, dans la pénombre. C'est à ce moment qu'elle comprend : il était l'auteur des lettres. Elle découvre enfin la vérité et réalise qu'elle a toujours aimé Cyrano, sans le savoir. Cyrano meurt, son panache intact, laissant derrière lui une image d'amour pur, d'héroïsme et de sacrifice.

Annexe 2. Le drame musical *Cyrano* de Joe Wright

Le drame musical américano-britannico-canadien *Cyrano*, réalisé par Joe Wright est sorti en 2021. Il s'agit d'une adaptation cinématographique de la comédie musicale écrite par Erica Schmidt, elle-même inspirée de l'œuvre célèbre *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Cette adaptation se distingue par son expression musicale : le film inclut des compositions musicales originales du groupe The National, apportant ainsi une dimension lyrique et émotionnelle spécifique au film.

La mise en scène de Joe Wright, dont la réputation est déjà établie dans le domaine des adaptations littéraires, notamment pour ses réalisations dans *Orgueil et Préjugés* (2005) et *Anna Karénine* (2012), opte pour une esthétique raffinée et théâtrale. Le processus de création cinématographique s'est principalement déroulé en Sicile, dans des environnements naturels qui servent à rehausser le caractère poétique et stylisé de l'œuvre.

Peter Dinklage interprète le rôle de Cyrano en y apportant une nouvelle dimension. L'accent n'est plus mis sur la caractéristique physique du nez proéminent du personnage, mais plutôt sur sa petite taille. Cette approche permet d'engager une réflexion contemporaine sur la différence physique et la perception de soi.

Le film a été présenté en avant-première au festival de Telluride en septembre 2021, avant de bénéficier d'une sortie internationale au début de l'année 2022. Il a été nominé comme meilleur film musical ou comédie et meilleur acteur dans un film musical ou une comédie pour Peter Dinklage.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Veronika Maide,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Le pouvoir politique de l’art : *Cyrano de Bergerac* sur la scène et au cinéma“, mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile; 4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Veronika Maide

06.05.2025