ANALYSE D'UNE SITUATION PROFESSIONNELLE
OPTION LETTRES MODERNES

0ption Théâtre

Rapport présenté par Violaine Heyraud et Ludovic Fort

L'épreuve d'analyse professionnelle, option théâtre, s'adresse avant tout à de futurs professeurs de français et de littérature. Ce n'est pas une option de spécialité qui déboucherait sur une certification donnant accès, par la suite, aux enseignements artistiques « théâtre ». En revanche, elle nécessite d'avoir une bonne connaissance de ce qui touche au théâtre et qui figure, d'abord, en toutes lettres, dans les programmes de collège et de lycée. En effet, le théâtre est un objet d'étude singulier qui est enseigné tout au long de la scolarité sous différents angles : sous son aspect générique (comédie, tragédie, etc.), historique (théâtre antique, classique, contemporain) et bien entendu en tant qu'art du spectacle vivant (la notion de « représentation » est essentielle). Connaître les aspects spécifiques de ce genre littéraire étroitement lié à la scène et maîtriser les compétences professionnelles qui s'y rattachent concernent l'ensemble des futurs enseignants de lettres. Le candidat qui se présente à cette option doit ainsi manifester, en plus de cela, un goût prononcé pour « l'art dramatique », soit parce que, dans ses études, il s'est intéressé aux problématiques de la dramaturgie, soit parce qu'il a une pratique personnelle et raisonnée du plateau, soit parce qu'il fréquente différentes scènes et est devenu un véritable spectateur ayant ainsi aiguisé son esprit critique. Une ouverture d'esprit mais aussi un réel intérêt pour le lien entre texte et représentation sont des conditions nécessaires si l'on souhaite se présenter à cette option. Le jury doit être en mesure de vérifier comment le candidat saura utiliser ses compétences dans ce domaine afin de rendre vivant et dynamique l'enseignement du théâtre au sein de ses classes. Comment aborder le théâtre dans toute sa variété dans le cadre ordinaire de la classe ? Tel est l'enjeu principal du sujet qui sera proposé au candidat. La connaissance des grandes étapes de l'histoire du théâtre et des enjeux dramaturgiques est fortement recommandée, sans que cela soit encyclopédique. Une attention particulière à la spécificité du texte dramatique et une bonne maîtrise du lexique propre à l'analyse du théâtre sont aussi indispensables. Les dossiers qui seront proposés aux candidats sont très ouverts et laissent une grande liberté didactique et pédagogique. Il faudra donc s'en saisir et éviter de plaquer des connaissances toutes faites qui ne rendraient pas compte de l'approche personnelle et sensible du candidat face aux questions de la scène qui lui seront suggérées par le dossier. S'il peut être intéressant de connaître l'œuvre proposée (surtout si c'est une pièce classique et recommandée par les programmes), cela ne suffit pas et n'est pas toujours indispensable. L'objectif n'est pas d'étudier l'ensemble de l'œuvre, mais d'en proposer une entrée possible en soulignant les liens essentiels entre texte et représentation.

Modalités de l'épreuve

Chaque sujet comporte un extrait de captation vidéo d'une mise en scène donnée, ainsi qu'un dossier constitué de différents documents. On ne s'interdira pas

toutefois de proposer plusieurs captations dans le cas, par exemple, d'une étude comparative de mises en scène. Des moyens de vidéo projection sont mis à disposition du candidat, non seulement pendant le temps de préparation, mais aussi au cours de son passage. Ces outils, très simples à manipuler, facilitent le visionnage commenté, vivement recommandé, d'une partie de la captation au cours de l'épreuve, devant le jury.

L'épreuve se déroule en deux temps. Le candidat présente un exposé de 30 minutes. Cet exposé s'appuie sur l'ensemble d'un dossier dont les éléments s'articulent autour de la captation et d'enjeux dramaturgiques précis. Il doit contenir « un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours » à destination d'une classe ou d'un niveau donné. Dans un deuxième temps, un entretien de 30 minutes donnera l'occasion au jury d'échanger avec le candidat sur sa présentation, de vérifier sa culture théâtrale au sens le plus large qui soit, ainsi que sa connaissance du métier d'enseignant dans ses différentes composantes institutionnelles.

Déroulé de l'épreuve

1. L'exposé :

Le dossier prend appui sur une œuvre et sur une captation. Cette œuvre est issue des corpus théâtraux figurant dans les programmes du collège et du lycée. Il peut donc s'agir d'une pièce de l'Antiquité (Euripide, Sophocle…), d'une œuvre empruntée au répertoire français et européen dans toute sa diversité (Molière, Racine, Shakespeare, Marivaux, Beaumarchais, Labiche, Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Ionesco…) ou au théâtre contemporain (Koltès, Lagarce, Pommerat…). Le dossier s'articule ainsi autour d'un extrait vidéo significatif d'une mise en scène particulière de cette œuvre (dans certains cas, il pourra comporter plusieurs extraits vidéo, invitant ainsi à une comparaison éventuelle). Cette captation doit se situer au centre de la réflexion du candidat. Le texte littéraire correspondant à la vidéo est aussi fourni au candidat : il peut être intéressant d'en tenir compte pour commenter les choix du metteur en scène. Les autres documents du dossier doivent être analysés précisément et nourrir la réflexion globale du candidat.

Il conviendra dès lors d'offrir une analyse problématisée du dossier dans son ensemble. Cela permettra de montrer ses enjeux dramaturgiques à l'aide des différents documents proposés. Ces documents ouvrent des pistes : le candidat est libre d'orienter son propos comme il l'entend. Certains candidats ont déjà su à ce stade utiliser à bon escient la captation pour pointer des dimensions essentielles de la mise en scène en rapport avec leur problématique. Il est bon de commenter les rapports entre les documents (opposition, contradiction, ou au contraire points communs), d'en citer les formules frappantes, d'en distinguer la nature. Une simple mention ou description ne suffit pas : le survol, voire l'impasse, est à proscrire. L'appropriation personnelle du dossier est valorisée : elle prouve des choix, des connaissances, un esprit critique et une organisation induite par la lecture du dossier, et non pas à l'aide d'un plan préconçu.

Le candidat propose « un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours » pour une classe ou un niveau donné. L'objet de cette séquence d'enseignement doit demeurer en lien avec la notion de théâtre dans ses acceptions les plus larges : littéraire, dramaturgique, scénique, historique… Il est indispensable

d'envisager les liens entre théâtre et représentation. Le libellé précise pour quelle classe ou quel niveau le travail sera proposé : il faut impérativement en tenir compte. La connaissance des programmes de français en ce qui concerne le théâtre est indispensable dans ce cas et tout de suite vérifiable. Étant donné le temps imparti, c'est surtout la cohérence de la séquence qui doit être mise en évidence. Il faut éviter les séquences fleuves afin de rester précis dans le déroulé de chaque séance proposée. Si l'on prévoit une séance de mise en voix, de mise en scène ou de travail de jeu, on gardera à l'esprit les exigences et le temps nécessaires pour réaliser ces exercices propres au théâtre. L'ensemble doit rester faisable dans le cadre du cours ordinaire de français, y compris dans ses modalités pratiques. Entre ambition et réalisme, le futur professeur saura mesurer son projet et lui laisser un peu de souplesse, voire penser à voix haute des hypothèses ou des variantes pédagogiques.

La séquence doit prendre en compte la totalité des documents du dossier en insistant sur ceux qui, par rapport à la problématique d'ensemble, présentent le plus grand intérêt : certains nourrissent la réflexion didactique d'ensemble tandis que d'autres seront exploités directement en classe. Ainsi le candidat pourra-t-il éventuellement mentionner d'autres documents ou textes de son choix qui complèteraient son approche de la séquence, pour peu que cela ne soit pas une façon d'occulter les documents du dossier qui lui sont soumis.

On veillera à ne pas réduire cette séquence à une réflexion qui porterait exclusivement sur les genres ou les registres au théâtre dont on a parfois le sentiment qu'ils constituent les seuls axes d'approche possibles du texte dramatique et de sa représentation. Une séance de langue prévue par le candidat et qui éclairerait les enjeux dramaturgiques serait la bienvenue.

Le candidat choisit la séance qu'il souhaite développer, en lien ou non avec la captation. C'est peut-être là, pour lui, le moment de montrer particulièrement comment il travaillerait tel ou tel aspect dramaturgique avec ses élèves, de manière concrète et pédagogique.

Nous rappelons qu'au cours de l'exposé la captation doit être utilisée et commentée. Le candidat ne peut se contenter de références allusives. Il aura recours au visionnage de courtes séquences, il pourra faire des arrêts sur image. Il devra pouvoir faire la preuve de sa capacité à commenter lui-même avec précision les choix du metteur en scène et leurs significations. L'exposé sera aussi l'occasion de manifester ses connaissances du lexique et des notions propres au théâtre.

2. L'entretien :

À l'issue de son exposé, le candidat doit quitter la salle quelques minutes. Il sera ensuite appelé à revenir pour la poursuite de l'épreuve : l'entretien. Lors de l'entretien, le jury pose d'abord au candidat un certain nombre de questions soulevées par son exposé, sur la manière dont il aura su s'approprier le dossier et le problématiser. Le candidat peut donc être amené à repréciser certains éléments, sur son analyse de la captation, sur les enjeux dramaturgiques qu'il a choisi de mettre en avant. Le projet de séquence sera, de même, examiné : chacune des séances qu'il contient peut faire l'objet d'une question sur son contenu, sa démarche pédagogique, sa mise en place concrète. Le candidat peut également être interrogé, plus largement, sur ses connaissances touchant au théâtre, générales ou plus ciblées, historiques, scéniques ou théoriques. Il va de soi que le jury doit pouvoir vérifier que le candidat témoigne d'une culture théâtrale authentique et vivante. On attend des candidats qui

choisissent cette option qu'ils démontrent une réelle expérience de spectateur. Voir des spectacles, savoir en parler, nourrir une réflexion réelle sur la mise en scène et l'esthétique théâtrale mais aussi sur la place du théâtre dans son enseignement, sont autant de prérequis pour cette épreuve. Enfin, rappelons que cet entretien comporte aussi une dimension institutionnelle, qui ne se limitera pas au seul champ des activités théâtrales. Une connaissance minimale du fonctionnement d'un établissement scolaire, de la réalité du métier, des cadres administratifs et juridiques, des obligations, droits et devoirs de l'enseignant et de l'élève est obligatoire.

Constats et recommandations

Certains candidats ont très bien su appréhender cette épreuve nouvelle : attention pertinente aux documents, compétences et connaissances dramaturgiques habilement convoquées, familiarité avec la représentation théâtrale et son analyse, culture authentique et vivante, finesse pédagogique. Le jury a donc entendu des exposés très riches et relevé de belles réussites. Des prestations moins convaincantes, en revanche, ont révélé des lacunes. La plus notable demeure une insuffisante maîtrise des connaissances, notions et références dramaturgiques et/ou théâtrales. On relève aussi régulièrement un défaut de lecture approfondie des documents et des analyses dramaturgiques trop succinctes, notamment à partir de la captation, parfois négligée par les candidats. Il en résulte alors des exposés souffrant d'un manque de problématisation dramaturgique et pédagogique : certaines séquences toutes faites ont paru peu adaptées au dossier proposé. Rappelons qu'une séquence doit être organisée autour d'une vraie question, d'un enjeu de découverte ou de compréhension d'un aspect essentiel du théâtre pour les élèves. Dans la présentation du projet de séquence, demander à ses élèves d'étudier tel ou tel élément de mise en scène (les costumes, les lumières, le son…) sans plus de précision est à proscrire. Le candidat doit pouvoir verbaliser les analyses attendues et donner ainsi la preuve de sa propre compétence à dégager les partis pris majeurs d'une mise en scène. En outre, un candidat qui se présente à une épreuve de théâtre fréquente les salles de spectacle : il ne saurait se contenter de visionner des captations sous prétexte qu'il n'habite pas Paris ou qu'il est peu sorti pendant son année de préparation au concours.

Nous ne saurions trop souligner, enfin, certains principes essentiels à la présentation de tout exposé. La gestion du temps n'est pas toujours bien maîtrisée : séquences non développées complètement, absence de la séance détaillée requise par le sujet, impasses sur certains documents ou sur la captation. Il est aussi inutile de lire *in extenso* le texte correspondant à la captation. Les candidats sont tenus de s'exprimer dans une langue claire et de proscrire tout lexique et toute formulation relâchés. Le candidat doit pouvoir dominer son anxiété, même au cas où, par exemple, il se perdrait dans ses notes : il doit pouvoir réagir face à ces imprévus qui font aussi partie des situations susceptibles de se produire devant une classe. Le candidat doit se souvenir que dans le cadre de cette interrogation, ce n'est pas à lui de questionner le jury. Enfin, une épreuve de théâtre suppose et met en œuvre une sensibilité à ce que l'engagement, la voix, le regard, l'adresse, la conviction, les inflexions de registres apportent à une performance orale. S'il ne s'agit évidemment pas de surjouer, on ne saurait donc, là comme ailleurs et encore moins qu'ailleurs, être inaudible, replié sur soi, si peu convaincu qu'on ne sera guère convaincant.

Exemples de sujets donnés et commentaires

Exemple 1

Documents

Document n°1 : Extrait de captation - Eschyle, *L'Orestie* (troisième volet, *Les Euménides*), mise en scène d'Olivier Py, Odéon Théâtre de l'Europe, 2008.

Document n°2 : Entretien d'Olivier Py avec Gaelle Bebin, janvier 2008, archives de l'odéon théâtre de l'Europe.

Document n°3 : *Eschyle, Les Euménides,* mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1992 (photogramme).

Document n°4 : Hélène Cixous, « Le coup », dans *Les Euménides*, d'Eschyle, éditions Théâtre du Soleil, 1992.

Document n°5 : Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872, textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, nrf Gallimard, 2003, p.74-75.

Sujet

En prenant appui sur l'ensemble des documents proposés (captation, textes, images), vous analyserez les enjeux du dossier et les questions dramaturgiques posées en vous appuyant sur votre culture théâtrale et critique, de manière à en proposer une exploitation sous la forme d'un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours, à destination d'une classe de collège.

Document n°1 : Extrait de captation - Eschyle, *L'Orestie* (troisième volet, *Les Euménides*), mise en scène d'Olivier Py, Odéon Théâtre de l'Europe, 2008.

Clytemnestre : Anne Benoit
Le Choryphée : Nazim Boudjenah
Le Choeur : Mary Saint-Palais, Sandrine Sutter, Christophe Le Hazif, Damien Bigourdan
Chant : Quaturo Leonis (Thomas Gautier, Guillaume Antonini, Alphonse Dervieux, Jean-Lou Loger).
Apollon : Philippe Girard

Les Euménides *est le troisième volet de L'Orestie, la trilogie d'Eschyle représentée aux Grandes Dionysies d'Athènes en 458 av. J.C. Dans* Les

Choéphores*, la seconde tragédie, Oreste, guidé par l'oracle de Delphes Apollon Loxias, a vengé le meurtre de son père Agamemnon et a assassiné Egisthe et sa mère Clytemnestre. Au début des* Euménides*, Apollon a recueilli Oreste pour protéger « le meurtrier d'une femme qui a égorgé son mari ». Survient le fantôme de Clytemnestre.*

Entre le fantôme de Clytemnestre.

CLYTEMNESTRE

Vous dormez !
Vous ne servez à rien, vous dormez.
Les morts m'insultent, ils me traitent de meurtrière. J'erre dans la honte et parmi les ombres.
Les morts me poursuivent pour mon crime Mais les dieux ne poursuivent pas Le fils qui a égorgé sa mère.
Regarde ma blessure dans la nuit ! Le sommeil donne à l'âme
Des yeux que le jour lui refuse !
Vous avez respiré les parfums de mes sacrifices,
Vous avez lapé mes libations de lait et de miel,
Mes offrandes à vos festins de nuit,
L'autel allumé à une heure inconnue des autres dieux, Et tout cela, vous le piétinez !
Lui, libre, il court comme un jeune cerf,
Echappe à votre piège et vous regarde en riant.
Entendez-moi. Au nom de mon âme, réveillez-vous,
Relevez-vous, déesses des profondeurs :
Du plus profond des songes, Clytemnestre appelle.
Oui, grognez, l'homme a disparu, loin !
Mes enfants ont trouvé de l'aide, moi pas !
Tu dors, ma souffrance ne te touche pas :
Oreste, meurtrier de sa mère, est loin.
Tu gémis en dormant, debout, allez !
Le mal est ton devoir !
Sommeil et fatigue, alliés invincibles, Ont épuisé le serpent abominable.

CHOEUR

Attaque ! Attaque ! Attaque ! Attaque !

CLYTEMNESTRE

Tu chasses ton gibier en rêve, Tu aboies

comme un chien
Toujours à l'affût.
Allez, debout ! Luttez contre la fatigue !
Ne laisse pas le sommeil corrompre ta haine.
Je veux que mes reproches te percent le coeur.
Ce sont les épées de la justice.
Crache sur lui ton souffle sanglant,
Brûle-le avec les flammes de ton ventre,
Prends-le en chasse encore une fois.

CORYPHEE
Réveille-toi ! Réveille les autres.
Allez, debout !
Sortez du sommeil.
Il faut vérifier la vérité de ce rêve.

CHOEUR
- Malheur ! Malheur ! Souffrance !
- Souffrance pour rien !
- Souffrance intolérable !
- Le gibier nous a échappé.
- Nous dormions, il s'est enfui..
- Apollon, fils de Zeus, tu nous as trompées !
- Le jeune dieu piétine les vieilles déesses !
- Tu protèges le matricide…
- Un dieu ne doit pas s'opposer à la justice !

Un rêve de sacrilège nous a percé le cœur.
Un coup de fouet nous a fait crier de rage !
Les jeunes dieux avides de gloire méprisent la justice !
Dans le temple d'Apollon, je vois
Le trône des oracles rouge de sang et l'ombilic du monde - A ses pieds, le coupable, l'impur, le parricide.
Apollon a permis que son seuil soit corrompu.
Pourquoi ? Pour qui ? Il a brisé la loi divine,
Il a favorisé les mortels et déchiré l'antique partage Qui laissait les mortels aux Erinyes.
Il hérite de ma haine et ne sauve pas son protégé :
Toujours pourchassé, même chez les morts
Il est marqué, il y aura toujours un bourreau.

APOLLON
Dehors, allez ! C'est un ordre !
Sortez du sanctuaire des oracles !
Ou le serpent à plumes blanches
Jaillissant de l'arc d'or

Va te faire vomir douloureusement l'écume
noire Et les caillots de sang que tu as tirés
aux humains.
Tenez-vous loin de ce temple.
Votre place est là où la vengeance
Décapite, crève des yeux, égorge,
Emascule les jeunes enfants,
Mutile, lapide, torture,
Fait gémir longtemps les empalés.
Vous entendez ? Voilà vos fêtes !
Les dieux vous vomissent,
Voilà vos joies ! Votre laideur vous va bien :
Allez boire le sang dans la grotte des lions,
Mais ne salissez pas ce temple sacré de votre présence !
Allez, sans berger, aucun dieu ne garde votre troupeau.

CHORYPHEE
Apollon, écoute-moi.
De tout cela tu es le seul
coupable – Pas seulement
complice mais coupable,
Absolument coupable.

APOLLON
Pourquoi ? Réponds et disparais.

CHORYPHEE
C'est ton oracle qui a ordonné le matricide.

APOLLON
De venger un père, oui, et alors ?

CORYPHEE
Tu as permis de couvrir ce crime ?

APOLLON
Et qu'ici il trouverait un ultime asile.

Eschyle, *L'Orestie* (troisième volet, *Les Euménides*), actes sud papier, 2008, p.94 à 96.

Document n°2 : Entretien d'Olivier Py avec Gaelle Bebin, janvier 2008, archives de l'Odéon-théâtre de l'Europe.

Olivier Py - L'Orestie est une oeuvre beaucoup plus large que le seul message politique qui sert le questionnement contemporain. On est face à une oeuvre de la totalité, c'est une cosmogonie. Et dans ce sens, la pensée de la démocratie y est aussi

importante que le rapport entre les hommes et les dieux, entre les dieux d'en haut et les dieux d'en bas, l'héritage, la famille.

Gaëlle Bebin - Avez-vous l'impression, en montant L'Orestie*, de revenir à une sorte d'origine du théâtre ?*

Olivier Py – Oui, ne serait-ce que parce que le théâtre occidental a rêvé sur les pièces d'Eschyle dès qu'il a essayé de se lancer lui-même. Et c'est très émouvant de penser qu'on va travailler sur l'oeuvre d'un homme qui a fait la bataille de Marathon… Tous ceux qui ont travaillé sur Eschyle ont la même sensation : c'est une rencontre d'homme à homme. On est en lien direct avec un homme qu'on trouve extraordinaire. Mais en même temps, on est toujours en lien avec l'originel dès qu'on commence à faire du théâtre, quoi qu'on fasse, sauf peut-être lorsqu'on veut faire du théâtre original !

Gaëlle Bebin - Comment monter une tragédie grecque ? Faut-il essayer de reconstituer du théâtre grec antique ?

Olivier Py - C'est la question, en effet. Elle se pose surtout pour les parties chantées : pour les scènes dialoguées, on a des équivalents. Le dramatique n'est pas difficile, c'est le choral qui l'est. J'ai choisi de faire chanter le Choeur en grec ancien, surtitré en français, pour faire entendre le texte original. C'est cette alternance liturgique de la parole et du chant qui rappellera les spectacles rituels de la Grèce antique.

[…] Vous avez choisi de retraduire entièrement L'Orestie*. Qu'est-ce que ce travail apporte à votre mise en scène ?*

O.P. – Cela apporte tout. Cela représente un travail d'un an et demi sur le texte original. Je ne souhaitais pas monter les *Orestie* que je lisais. C'est un texte avec lequel j'ai maintenant des rapports précis. J'ai dû choisir un sens parmi les interprétations possibles. Dans le texte original, il n'y a pas de didascalies, ni même le nom des personnages, ce qui pose parfois des problèmes d'attribution. Par exemple, le Choeur s'adresse-t-il ou non à Clytemnestre ? Estelle entrée ou pas ? Cela change évidemment la parole du Choeur. J'ai voulu un texte qui soit le plus clair et le moins lié au temps possible, or quand je lis une traduction, j'entends très fortement l'époque du traducteur. Ainsi, j'ai essayé d'éviter tous les dix-neuvièmismes, par exemple les inversions "qu'est-ce", "qu'as-tu". Ma traduction n'est ni du français littéraire, ni du français d'aujourd'hui, c'est un français poétique, pour la scène : une langue rapide et synthétique. Il faut éviter les périphrases qui tentent de restituer le terme grec, cela alourdit la phrase. Je me suis efforcé de resserrer la langue, de façon aussi à ne faire aucune coupe dans ma mise en scène.

Document n°3 : *Eschyle, Les Euménides*, mise en scène Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1992 (photogramme). Traduction : Hélène Cixous

Musique : Jean-Jacques Lemêtre

Décor : Guy-Claude François

Sculptures : Erhard Stiefel

Costumes : Nathalie Thomas et Marie-Hélène Bouvet

Création le 26 mai 1992 à la Cartoucherie de Vincennes.

La Coryphée (Catherine Schaub) et le Choeur des Erinyes (Duccio Bellugi, Christophe Rauck et Laurent Clauwaert).

Document n°4 : Hélène Cixous, "le coup", dans *Les Euménides*, d'Eschyle, éditions Théâtre du Soleil, 1992.

« Un jour. Un certain jour, précis, circonstancié, orageux, le cours de l'âme humaine a entièrement changé. il y a eu le jour où, le matin, certaines vieilles divinités couraient encore sur la terre, comme elles le faisaient depuis trente-cinq mille générations, et le soir, elles sont descendues sous les replis les plus secrets de la terre et elles n'ont plus jamais mis leur étrange pied dehors, à l'extérieur […]. Ce qu'Eschyle a fait là, avec cette pièce intitulée "Euménides", nous avons peine à y croire, nous avons peine mais émerveillement en même temps. Voilà un homme qui a lancé par-dessus l'abîme qui sépare deux univers la minime et transparente passerelle poétique […]. La Justice n'est pas faite pour être juste. Elle est faite pour arrêter. La Justice, entre hommes, il la faut. Pour couper court aux douleurs, qui sont interminables. Trancher tout ce qui dépasse, refouler les sanglots. Les victimes sont scandaleuses, elles ne cessent de se plaindre. La Justice est là pour régler les cris et couper le cours des plaintes. La Justice est la bonne gestion de l'injustice. La Justice est notre tragédie nécessaire. Elle nous inflige sa version de nos peines. Elle parle et nous nous taisons. La Justice se donne le droit secret à l'impureté. Sans la Justice nous passerions nos vies à crier. La Justice ne nous satisfait pas. Elle nous oblige à convertir notre douleur. Son ambition secrète, celle d'Athéna, est de nous faire ravaler nos fureurs, pour que la paix règne. C'est que nous, mortels, avons affaire avec le Sang. Il s'agit du Sens du Sang, le sang qui, une fois versé, ne remonte pas dans les veines. Rien ne le fera remonter. Alors, sang appelant sang, jusqu'à la fin du monde, l'Histoire entière n'est plus qu'une hémorragie. On ne satisfera pas notre besoin de vengeance. Est-ce vivable ? Courir, pourchasser, souffrir et re-souffrir, ce n'est pas une vie non plus. Que faire ? Le coup de génie – le coup du refoulement – c'est Athéna qui le porte. L'enjeu est immense. – Et si je changeais le monde ? Si je changeais la tradition immémoriale de la passion ?, se dit la fameuse déesse […].

Cette histoire s'est passée avant l'invention d'une tout autre réponse à nos fatalités, celle du pardon […]. Les Erinyes, oui, nous les voyons (seulement) en rêve. Elles sont les aspects, les figures de nousmêmes que nous ne pouvons pas reconnaître. Nous les tenons à distance. Nos inadmissibles, nos inséparables. Il paraît donc qu'autrefois, elles venaient à nous du dehors, de l'horizon, et elles ne nous quittaient plus, ces Puissances vouées à nous faire des reproches, et à nous faire sentir l'horreur sans fin. Leur terrible puissance vient de ce qu'elles sont nous-mêmes, elles sont l'engeance de nos actes, elles sont nos mères et nos enfants. »

Document n°5 : Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872, textes, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, nrf Gallimard, 2003, p.74-75.

« Il nous faut [...] comprendre que la tragédie grecque, ce n'est pas autre chose que le choeur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelé. Les parties chorales entrelacées à la tragédie sont donc, d'une certaine manière, la matrice de tout ce qu'on appelle le dialogue – c'est-à-dire la matrice de l'ensemble du monde scénique, du drame proprement dit. Par décharges successives, ce fond originaire de la tragédie irradie la vision du drame, laquelle est certes de part en part une manifestation de rêve – et, dans cette mesure, de nature épique –, mais qui d'un autre côté, parce qu'elle est l'objectivation d'un état dionysiaque, représente non la délivrance apollinienne dans l'apparence, mais tout au contraire la dislocation de l'individu et son union avec l'être originaire […]. Mais c'est le choeur de la tragédie grecque, le symbole de la foule tout entière en proie à l'émotion dionysiaque qui trouve dans notre façon de voir sa pleine explication. Habitués comme nous l'étions jusqu'ici à la fonction réservée au choeur sur la scène moderne, en particulier dans l'opéra, nous ne pouvions absolument pas comprendre – ainsi qu'il ressort pourtant clairement de la tradition – comment le choeur tragique des Grecs pouvait être plus ancien, plus originaire, plus important même que l'"action" proprement dite. Nous n'étions pas non plus capables d'accorder avec cette importance et cette originalité traditionnellement attestées le fait que le choeur n'était composé que d'êtres subalternes et serfs – et même, tout d'abord, que de satyres à l'aspect de boucs. Et la situation de l'orchestre, devant la scène, demeurait pour nous une énigme. Maintenant en revanche nous savons que la scène, action comprise, fut au fond simplement pensée, à l'origine, comme vision et que la seule "réalité", c'est justement le choeur qui fait naître hors de lui cette vision et qui en parle avec toutes les ressources symboliques de la danse, de la musique et du verbe. Dans sa vision, c'est Dionysos que le choeur aperçoit, son Seigneur et maître – et c'est pourquoi il reste toujours un choeur de serviteurs. »

Commentaires du jury :

Les candidats qui ont travaillé sur ce sujet ont orienté leurs idées autour de problématiques liées à la tragédie antique d'un point de vue très général, qu'il fallait bien sûr dépasser ensuite. Certains se sont attachés aux aspects qui leur semblaient les plus significatifs, comme le rôle du chœur, la pluralité des voix collectives et

personnelles, la dimension politique. La difficulté a été ensuite d'articuler l'ensemble des documents autour de la problématique retenue. Le texte de Nietzsche, par exemple, invitait à une réflexion théorique qui a parfois été délaissée car n'entrant pas directement dans la perspective choisie. Rappelons ici que le candidat n'est pas tenu d'inclure uniformément tous les documents du dossier dans son projet de séquence mais qu'il doit tous les utiliser au profit de sa propre réflexion didactique d'ensemble. Des lacunes sur les origines du théâtre ont empêché certains candidats de construire leur réflexion, alors même que les programmes de français en exigent une bonne appréciation, notamment en classe de 3e. En effet, de meilleures connaissances sur les liens entre représentation théâtrale et religion, l'histoire des Atrides, ou encore la place réelle du chœur dans le dispositif scénique et dans la diégèse auraient pu les aider à bâtir leur exposé. Certaines présentations suivaient une problématique trop réductrice : la question de la représentation du chœur sur la scène d'aujourd'hui était à prendre en compte mais n'était pas la seule clé pour aborder le dossier. La captation a donné lieu à de bonnes analyses dramaturgiques et scéniques qui auraient mérité, parfois, d'être mieux reliées à la problématique de départ. Par exemple, si l'on s'intéresse à l'importance de la voix et de la parole sur scène, il serait bon d'étudier comment Olivier Py la rend visible par la présence même du fantôme de Clytemnestre dans ce passage.

La présentation de la séquence pédagogique a posé problème. Certains candidats ont manqué de temps et l'ont esquivée. D'autres ont cru devoir proposer une séquence qui s'appuyait sur l'étude d'une autre œuvre intégrale que celle du dossier (*Roméo et Juliette* par exemple). Notons néanmoins qu'un candidat a imaginé une séquence autour d'un corpus d'œuvres qui s'appuierait sur des figures féminines emblématiques du théâtre tragique : *Antigone* de Sophocle, *Les Euménides* d'Eschyle, *Médée* d'Euripide, *Phèdre* de Racine et *Antigone* d'Anouilh. La question de langue a souvent été proposée en lien avec la traduction du grec ancien, qu'on entend précisément dans la mise en scène d'Olivier Py. Cette idée pertinente émanait directement du dossier (propos d'Olivier Py et d'Hélène Cixous, qui a traduit le texte pour la mise en scène d'Ariane Mnouchkine). En revanche, proposer l'étude du morphème « que » sans la rattacher à quelque dimension théâtrale que ce soit a paru saugrenu.

Exemple 2 :

Documents

Document 1 – Captation, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène d'André Engel, Odéon-Théâtre de l'Europe, 2007, © Arte France, Idéale Audience, Centre national de documentation pédagogique, Odéon-Théâtre de l'Europe. Acte I, scène 1.

Document 2 - Stanley Cavell, *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, trad. J-P Maquerlot, Paris, Seuil, 1993.

Document 3 - Daniel Loayza, conseiller artistique pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe, dossier pédagogique du *Roi Lear* mis en scène par André Engel, 2007.

Document 4 - Extraits de l'entretien de Jean-François Sivadier pour la création du *Roi Lear* dans la Cour d'Honneur d'Avignon en été 2007, réalisé en février 2007 par Jean-François Perrier.

Document 5 – Photographie du *Roi Lear* de Shakespeare, mise en scène de Lorent Wanson, Théâtre Royal du Parc, Bruxelles, 19 janvier 2012. Acte I, scène 1.

Document 6 - Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 1973.

Sujet
En prenant appui sur l'ensemble des documents proposés (captation, textes, images), vous analyserez les enjeux du dossier et les questions dramaturgiques posées en vous appuyant sur votre culture théâtrale et critique, de manière à en proposer une exploitation sous la forme d'un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours, à destination d'une classe de troisième.

Document n° 1 :

Captation, *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène d'André Engel, OdéonThéâtre de l'Europe, 2007, © Arte France, Idéale Audience, Centre national de documentation pédagogique, Odéon-Théâtre de l'Europe. Traduction de Jean-Michel Déprats. Acte I, scène 1. Michel Piccoli (Lear), Anne Sée (Goneril), Lisa Martino (Régane), JulieMarie Parmentier (Cordelia).

La pièce de Shakespeare, créée en 1606, s'inspire d'une vieille histoire galloise qui remonte à environ 800 ans avant Jésus-Christ, narrée dans les Chroniques *de l'historien Holinshed. Le roi Lear se retire du pouvoir. Avant de diviser son royaume entre ses trois filles, Goneril, Régane et Cordelia, il souhaite entendre de leur bouche à quel point elles l'aiment. Cordelia, la dernière née, qu'il pensait favoriser, ne répond pas selon ses souhaits. Il la renie et lui refuse toute dot. Mais les deux aînées l'abandonneront. À l'acte III, sans toit, Lear affronte la tempête avec son fou. Au terme d'une pièce mêlant intrigues politiques et trahisons familiales, il sombrera dans la folie. Lear et sa fidèle Cordelia se retrouveront au moment de mourir.*

Personnages de la pièce :
Lear, roi de Grande-Bretagne
Goneril, Régane, Cordelia : filles de Lear
Le Roi de France
Le duc de Bourgogne
Le duc de Cornouailles, époux de Régane
Le duc d'Albany, époux de Goneril
Le comte de Gloucester
Edgar, fils de Gloucester
Edmond, fils bâtard de Gloucester
Le comte de Kent
Curan, courtisan

Oswald, intendant de Goneril
Un vieil homme, métayer de Gloucester
Un capitaine
Un héraut
Un Fou au service de Lear
Chevalier, gentilshommes, soldats, gens de suite, messagers et serviteurs

La scène est en Grande-Bretagne

« […] *Sonnerie de trompettes. Entrent le roi Lear, Cornouailles, Albany, Goneril, Régane, Cordelia, et leurs suites.*

LEAR
Faites venir les Seigneurs de France et de Bourgogne, Gloucester.

GLOUCESTER
Oui, mon seigneur. *Il sort.*

LEAR
Pendant ce temps nous dévoilerons notre plus ténébreux dessein.
Donnez-moi cette carte. Sachez que nous avons divisé
En trois notre royaume, et c'est notre ferme intention
De décharger notre âge de tous soins et affaires,
Les conférant à des forces plus jeunes, tandis qu'allégé
De ces fardeaux nous nous traînerons vers la mort. Notre fils de
Cornouaillles,
Et vous, notre non moins aimant fils d'Albany,
Nous avons à cette heure la volonté déterminée d'annoncer publiquement
Les différentes dots de nos filles, afin de prévenir
Dès maintenant toute dissension future. Ces princes, France et Bourgogne,
Grands rivaux pour l'amour de notre fille cadette,
Longtemps en notre Cour ont prolongé leur séjour amoureux
Et je dois ici leur répondre. Dites-moi, mes filles
(Puisque à présent nous voulons nous dépouiller à la fois du pouvoir,
Des biens territoriaux, des soucis de l'Etat),
Laquelle d'entre vous dirons-nous la plus aimante
Afin que nous dispensions nos plus grandes
largesses Là où la nature le dispute au
mérite. Goneril, Notre aînée, parlez la
première.

GONERIL
Sire, je vous aime plus que les mots ne peuvent l'exprimer.
Plus chèrement que la vue, l'espace et la liberté,
Au-delà de ce qu'on peut tenir pour riche ou rare,
Non moins que la vie, quand l'escortent grâce, santé, beauté, honneur,
Autant qu'enfant aima jamais, ou que père se
sentit aimé ; D'un amour qui rend pauvre le
souffle et vaine la parole ; Je vous aime au-delà de
toute comparaison.

CORDELIA, *à part.*
Que dira Cordelia ? Aime, et tais-toi.

LEAR
De tous ces domaines, de cette ligne à celle-ci,
Avec ses forêts ombreuses et ses plaines fertiles,
Ses rivières poissonneuses et ses vastes prairies,
Nous te faisons souveraine : des enfants que tu auras
d'Albany Que ce soit à jamais l'héritage. Que dit notre
seconde fille, Notre très chère Régane, épouse de
Cornouailles ?

REGANE
Je suis faite du même métal que ma sœur,
Et m'estime à son prix. Au fond d e mon cœur sincère
Je trouve qu'elle énonce la vérité même de mon amour,
Sauf qu'elle reste en deçà : car je me proclame
Ennemie de toutes les autres joies
Mesurées à l'aune des sensations les plus exquises,
Et ne me trouve heureuse
Que dans l'amour de Votre chère Altesse.

CORDELIA, *à part.*
Alors, pauvre Cordelia ;
Et pourtant non, car je suis sûre que mon
amour Pèse plus que mes paroles.

LEAR
Qu'à toi et aux tiens demeure à jamais héréditaire
Cet ample tiers de notre beau royaume,
Non moindre en étendue, valeur, et agrément
Que celui conféré à Goneril. À présent, notre joie,
Bien que notre dernière et la plus petite, pour le jeune amour de qui
Les vins de France et le lait de Bourgogne
Rivalisent, que saurez-vous dire pour
gagner Un tiers plus opulent que celui de
vos sœurs ? Parlez.

CORDELIA
Rien, mon seigneur.

LEAR
Rien ?

CORDELIA
Rien.

LEAR
Rien ne peut sortir de rien : parlez encore.

CORDELIA

Malheureuse que je suis, je ne sais pas élever
Mon coeur jusqu'à ma bouche : j'aime Votre Majesté
Conformément à mon lien, ni plus ni moins.

LEAR
Comment, comment, Cordelia ! Amenez un peu votre
discours, De crainte de ruiner votre fortune.

CORDELIA
Mon bon seigneur,
Vous m'avez engendrée, élevée, aimée ; et moi,
Je vous rends en retour les devoirs qui
s'imposent, Vous obéis, vous aime et vous
honore entre tous.
Pourquoi mes sœurs ont-elles des maris, si elles disent
Qu'elles n'aiment que vous ? Peut-être, quand je me marierai,
Le seigneur dont la main recevra ma foi prendra-t-il avec lui
La moitié de mon amour, la moitié de mes soins et de mon dévouement :
Assurément je ne me marierai jamais comme mes sœurs.

LEAR
Mais ton cœur est-il dans ces paroles ?

CORDELIA
Oui, mon bon seigneur.

LEAR
Si jeune, et si peu tendre ?
CORDELIA
Si jeune, mon seigneur, et si vraie.
LEAR
Soit ; que ta vérité soit donc ta dot.
Car, par les rayons sacrés du soleil,
Les mystères d'Hécate et la nuit,
Par toute l'influence de ces astres
Qui nous font exister et cesser d'être,
J'abjure ici toute ma tendresse paternelle,
Toute parenté, tout lien du sang,
Et te tiens pour étrangère à mon cœur et à moi
Dès à présent et à jamais. […]

William Shakespeare, *La Tragédie du roi Lear*, traduction Jean-Michel Déprats, Gallimard, Folio Théâtre, 1993, acte I, scène 1.

Document n° 2 :

« […] Avec *Phèdre*, nous sommes à découvert, livrés à la lumière scrutatrice et impitoyable des cieux. Avec *Hedda Gabler*, nous sommes sur le qui-vive et incapables de détacher le regard, comme face à un accident ou à une altercation survenue à la table voisine, dans un restaurant ou face à un individu debout sur la corniche d'un gratte-ciel. *Le Roi Lear* nous implique d'une tout autre manière. Nous

sommes ici dans un monde qui ne diffère pas ouvertement du nôtre (nous qui n'avons pas notre place dans l'univers racinien) mais qui, visiblement, ne lui ressemble pas non plus (contrairement à l'univers d'Ibsen dont les intérieurs de maison et les rythmes nous sont – ou nous étaient récemment – familiers) : nous participons d'une certaine façon à ce qui s'y passe, non pas en écoutant, en regardant, en surprenant des conversations qui ne sont pas pour nous, mais presque comme si nous rêvions ce monde avec des mots et des gestes portant signification de ce pouvoir, de cette intimité, de ce mystère auxquels la pièce nous confronte ; et pourtant, nous participons comme on participe à des funérailles, à un mariage ou à une inauguration, confirmant ainsi la réalité de l'événement. C'est un monde qui a besoin de nous pour advenir. Ce n'est ni un débat d'idées, ni une histoire racontée mais l'histoire en train de se faire, l'histoire que nous vivons. Peutêtre, plus tard, nous découvrirons ce que tout cela signifie, quand nous aurons découvert ce qu'une vie humaine signifie. »

Stanley Cavell, *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, trad. J-P Maquerlot, Paris, Seuil, 1993, p. 155-156.

Document n° 3 :

« Intérieur / extérieur.

Dès les premiers instants du spectacle, on a donc le sentiment que la cérémonie inaugurale a été repoussée hors champ, ramenée aux proportions d'une simple fête dont la musique nous parvient par bouffées […]. Quelque part en marge de cette fête, Lear fait son entrée et prend silencieusement ses dispositions. Lear ou plutôt, comme le dira plus tard l'un de ses plus fidèles compagnons, « l'ombre de Lear », suivie presque aussitôt de son corps resté d'abord, quelques secondes, immobile sur le seuil qui sépare scène et coulisse, lumière et ténèbres, joie collective et muette solitude, avant de s'avancer en vacillant, portant la main à sa tête et à son cœur. De l'éclatante visibilité d'un dernier acte officiel jusqu'au retrait dans la pénombre déserte d'un entrepôt : c'est comme si les premiers pas de Lear dans la version qu'en propose Engel offraient une image de ce mouvement qui le transporte, le temps d'une mise en scène, de la pompe élisabéthaine vers des rythmes et des langages chargés de notre histoire. Mais c'est aussi comme si Lear, d'emblée, avant toute autre initiative, avait déjà commencé à prendre ses distances à l'égard de tout centre, fût-il celui de son propre pouvoir, pour répondre à l'appel du vide et dériver vers les confins, déjà en quête, à son insu, d'un monde qui lui soit vraiment extérieur. Lear conte aussi l'histoire d'une sortie sans retour : hors de chez soi, puis hors de soi, puis hors du monde et de la vie, Lear ne cesse de franchir des frontières pour s'approcher de celle dont nul voyageur ne revient. Chez Shakespeare, ce pèlerinage atroce passe par une lande déserte et nocturne où la tempête fait rage – espace de la sauvagerie naturelle, de l'exclusion absolue, terre inhumaine à tous les sens du terme : sans trace d'hommes ni d'humanité ; au cœur de la pièce, après que ses deux filles ont refermé les portes sur lui, Lear est rejeté dans le sinistre no man's land d'une sorte de pure extériorité. Dans la mise en scène d'Engel, même cette pureté-là n'est plus. Intérieur et extérieur, de part et d'autre de parois semblables et grises, ne se laissent plus distinguer, comme si partout l'humanité avait laissé sa marque. La lande shakespearienne est envahie par une zone qui fait songer parfois à celle qu'a filmée

Tarkovski dans *Stalker*, et Lear n'y est rien de plus qu'un vieillard égaré dans la neige. Il n'y a plus de puissances élémentaires, tous les terrains sont devenus vagues – bref, comme le dira Clov dans *Fin de partie*, "il n'y a plus de nature". »

Daniel Loayza, conseiller artistique pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe, dossier pédagogique du *Roi Lear* mis en scène par André Engel, 2007.

Document n° 4 :

« Lear c'est tout le théâtre à partir de Rien. En posant ce mot au cœur du plateau au début de la pièce, Cordelia offre inconsciemment à son père, qui possède tout, de se confronter à l'épreuve du manque. N'est-ce pas l'essence même du théâtre de devoir tout réinventer ? Elle lui offre un désert pour qu'il découvre l'homme caché sous la couronne du roi. Les personnages dans la pièce passent leur temps à changer de place et d'identité pour essayer de savoir qui et où ils sont. La grande question de Lear c'est "être et ne pas être". […] [Le roi Lear, c'est] Nicolas Bouchaud qui a une quarantaine d'années. Le roi Lear pose plus la question de la maturité que celle de la vieillesse. Il n'y a pas d'âge pour parler de la maturité. »

Extraits de l'entretien de Jean-François Sivadier pour la création du *Roi Lear* dans la Cour d'Honneur d'Avignon en été 2007, réalisé en février 2007 par Jean-François
Perrier.

Document n° 5 :

Le Roi Lear de Shakespeare, mise en scène de Lorent Wanson, Théâtre Royal du Parc, Bruxelles, 19 janvier 2012. Acte I, scène 1. Au centre, debout, Jean-Marie Pétiniot (Lear).

Document n° 6 :

« C'est [un] crépuscule que choisit Shakespeare ; large nuit commode au rêve où cet inventeur à l'aise met tout ce que bon lui semble, ce roi Lear, et puis un roi de France, un duc de Bourgogne, un duc de Cornouailles, un duc d'Albany, un comte de Kent et un comte de Glocester. Que lui importe votre histoire à lui qui a l'humanité ? D'ailleurs il a pour lui la légende, qui est une science, elle aussi ; et, autant que l'histoire peut-être, mais à un autre point de vue, une vérité. […]

Ce terrain adopté, ce lieu de scène désigné, cette fondation creusée, il prend tout, et il bâtit son œuvre. Construction inouïe. Il prend la tyrannie, dont il fera plus tard la faiblesse, Lear ; il prend la trahison, Edmond ; il prend le dévouement, Kent ; il prend l'ingratitude qui commence par une caresse, et il donne à ce monstre deux têtes, Goneril, que la légende appelle Gornerille, et Regane, que la légende appelle Ragaü ; il prend la paternité ; il prend la royauté ; il prend la féodalité ; il prend l'ambition ; il prend la démence qu'il partage en trois, et il met en présence trois fous, le bouffon du roi, fou par métier, Edgar de Glocester, fou par prudence, le roi, fou par misère. C'est au sommet de cet entassement tragique qu'il dresse et penche Cordelia. […]

Le père est le prétexte de la fille. Cette admirable créature humaine, Lear, sert de support à cette ineffable création divine, Cordelia. Tout ce chaos de crimes, de vices, de démences et de misères, a pour raison d'être l'apparition splendide de la

vertu. Shakespeare, portant Cordelia dans sa pensée, a créé cette tragédie comme un dieu qui, ayant une aurore à placer, ferait tout exprès un monde pour l'y mettre.

Et quelle figure que le père ! quelle cariatide ! C'est l'homme courbé. Il ne fait que changer de fardeaux, toujours plus lourds. Plus le vieillard faiblit, plus le poids augmente. Il vit sous la surcharge. Il porte d'abord l'empire, puis l'ingratitude, puis l'isolement, puis le désespoir, puis la faim et la soif, puis la folie, puis toute la nature. Les nuées viennent sur sa tête, les forêts l'accablent d'ombre, l'ouragan s'abat sur sa nuque, l'orage plombe son manteau, la pluie pèse sur ses épaules, il marche plié et hagard, comme s'il avait les deux genoux de la nuit sur son dos. Eperdu et immense, il jette aux bourrasques et aux grêles ce cri d'époque : Pourquoi me haïssez-vous, tempêtes ? pourquoi me persécutez-vous ? *Vous n'êtes pas mes filles*. Et alors, c'est fini, la lueur s'éteint, la raison se décourage et s'en va, Lear est en enfance. Ah ! il est enfant, ce vieillard. Eh bien ! il lui faut une mère. Sa fille paraît. Son unique fille, Cordelia. Car les deux autres, Regane et Goneril, ne sont plus ses filles que de la quantité nécessaire pour avoir droit au nom de parricides. »

Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 1973, p. 203-204.

Commentaires du jury :

Les candidats ont choisi de centrer leur étude du dossier sur la notion de tragique ou sur les oppositions entre pouvoir et déchéance, entre public et privé. Certains enjeux ont été bien mis en valeur, comme l'importance de la scène d'exposition ou la présence de théâtre dans le théâtre (cérémonie de passation de pouvoir ; jeu de masques révélé par les postures des filles aînées de Lear dans la captation). Certains candidats ont montré comment le déplacement temporel, voire l'actualisation, renforçait la dimension universelle de cette réflexion autour de la perte de pouvoir ; cet aspect, néanmoins, qui ressort de l'analyse de la captation, ne pouvait constituer à lui seul une problématique. Précisons que certains exposés ont su décliner plusieurs enjeux intéressants (d'ordre générique, ontologique, linguistique…), mais sans toujours les rattacher entre eux par un fil directeur clairement défini. Des candidats ont confronté très justement les différents documents du dossier pour opérer des rapprochements éclairants : notons par exemple un développement intéressant sur le rapport au public, à partir de la notion de temporalité (document 2) et de la possible identification au personnage par le choix d'un comédien précis (document 4). De bonnes connaissances sur le théâtre élisabéthain ont opportunément nourri l'exposé. Certains candidats, en revanche, ont négligé certains documents, comme le texte critique de Victor Hugo : une meilleure connaissance de l'histoire du théâtre et de l'influence de Shakespeare sur le drame romantique français aurait enrichi la réflexion. Surtout, les exposés les moins réussis ont trop peu prêté attention au document 1. La construction du passage, l'enjeu de la situation, les spécificités du texte dramatique et de la langue poétique shakespearienne ont alors été trop peu commentés. Insistons encore sur l'analyse de la captation. De bonnes remarques ont pu être faites sur la modification du texte dans la mise en scène proposée : André Engel choisit en effet de fragmenter la grande scène augurale du *Roi Lear* puisque Lear s'entretient successivement en privé avec

chacune de ses filles. Un candidat a également relevé très justement que le texte utilisé, pourtant signé du même traducteur que le texte français de l'édition citée, pouvait subir des modifications lors du passage à la scène, au profit d'un langage plus fluide. L'analyse de la captation est parfois restée superficielle : le candidat ne doit pas craindre d'entrer ponctuellement dans le détail. Par exemple, la dimension répétitive de ces conciliabules privés entre père et filles, souvent soulignée, pouvait être nuancée par une attention plus précise aux variations dans le jeu des acteurs, qui créaient des différences bien nettes entre chaque scène.

La séquence devait être prévue pour une classe de collège. Les candidats ont bien su s'approprier cette consigne en choisissant de s'inscrire dans le cadre du programme de 3e : « De la tragédie antique au tragique contemporain ». Il a semblé peu judicieux de consacrer plusieurs séances à cette seule scène d'exposition en tenant pour acquis que les élèves connaîtraient la pièce avant de l'étudier. En revanche, de bonnes propositions ont été faites sur l'étude de l'œuvre intégrale, avec par exemple une ouverture intéressante vers *Le Roi se meurt* de Ionesco. Un grand souci pédagogique a pu être montré : réflexion à mener avec les élèves sur l'importance de la distribution (à partir notamment des propos de Jean-François Sivadier dans le document 4), souci de varier les exercices écrits et oraux. Toutefois, nous invitons à nouveau à la prudence : prévoir des exercices trop nombreux ou plusieurs séances de recherche en CDI peut alourdir la séquence. Un candidat a montré son intention, intéressante, de consacrer une séance de langue aux outils de l'argumentation en étudiant les tentatives de Goneril et Régane pour persuader leur père de la force de leur amour. Soulignons enfin des confusions terminologiques regrettables : une scène d'exposition n'est pas un « *incipit* » ; la « mise en scène » et la « scénographie » doivent impérativement être distinguées.

Exemple 3 :

Documents

Document 1 - Captation, *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière, mise en scène de Jacques Lassalle créée à Avignon en 1993, Comédie-Française, 2002 © Editions Montparnasse. Acte III, scène 1.

Document 2 – Louis Jouvet, « Classe du 4 décembre 1940 », dans *Molière et la comédie classique* (extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire, 1939-1940), Paris, Gallimard, 1992.

Document 3 - Propos de Jacques Lassalle, retranscrits à partir de l'interview de Michel Field dans « Le Cercle de Minuit » du 19 juillet 1993, pour la représentation de *Dom Juan* à Avignon, © ina.fr.

Document 4 - Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF [1972] 1980, p. 229230.

Document 5 - Henry de Montherlant, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Gallimard, Folio, 1972, acte III (extrait).

Document 6 – Photographie de l'acte V, scène 2 de *Dom Juan*, mise en scène de Yann-Joël Collin, Théâtre Gérard Philipe, 2008.

Sujet
En prenant appui sur l'ensemble des documents proposés (captation, textes, images), vous analyserez les enjeux du dossier et les questions dramaturgiques posées en vous appuyant sur votre culture théâtrale et critique, de manière à en proposer une exploitation sous la forme d'un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours, à destination d'une classe de lycée.

Document n°1 :

Captation, *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière, mise en scène de Jacques Lassalle créée à Avignon en 1993, Comédie-Française, 2002, © Editions Montparnasse. Acte III, scène 1. Andrzej Seweryn (Dom Juan), Thierry Hancisse (Sganarelle).

Liste des personnages de la pièce :

Dom Juan, fils de Dom Louis
Sganarelle, valet de Dom Juan
Elvire, femme de Dom Juan
Gusman, écuyer d'Elvire
Dom Carlos, frère d'Elvire
Dom Alonse, frère d'Elvire
Dom Louis, père de Dom Juan
Francisque, pauvre
Charlotte, paysanne
Mathurine, paysanne
Pierrot, paysan
La Statue du Commandeur
La Violette, laquais de Dom Juan
Ragotin, laquais de Dom Juan
Monsieur Dimanche, marchand
La Ramée, spadassin
Suite de Dom Juan
Suite de Dom Carlos et de Dom Alonse, frères
Un spectre

La pièce date de 1665. Au début de l'acte III, Dom Juan et Sganarelle, poursuivis par les frères d'Elvire, épousée puis délaissée par Dom Juan, doivent fuir sous des vêtements d'emprunt. Les voilà déguisés, Dom Juan « en habit de campagne » et Sganarelle « en médecin ».

« […] SGANARELLE. – Mais laissons là la médecine, où vous ne croyez point, et parlons des autres choses, car cet habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous : vous savez bien que vous me permettez les disputes, et que vous ne me défendez que les remontrances.
DOM JUAN. – Eh bien ?
SGANARELLE. – Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel ?
DOM JUAN. – Laissons cela.
SGANARELLE. – C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer ?
DOM JUAN. – Eh !
SGANARELLE. – Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît ?
DOM JUAN. – Oui, oui.
SGANARELLE. – Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie ?
DOM JUAN. – Ah ! ah ! ah !
SGANARELLE. – Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine bourru, qu'en croyez-vous, eh !
DOM JUAN. – La peste soit du fat !
SGANARELLE. – Et voilà ce que je ne puis souffrir, car il n'y a rien de plus vrai que le Moine bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde : qu'est-ce donc que vous croyez ?
DOM JUAN. – Ce que je crois ?
SGANARELLE. – Oui.
DOM JUAN. – Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.
SGANARELLE. – La belle croyance et les beaux articles de foi que voilà ! Votre religion, ce que je vois, est donc l'arithmétique ? Il faut avouer qu'il se met d'étranges folies dans la tête des hommes, et que pour avoir bien étudié on est bien moins sage le plus souvent. Pour moi, Monsieur, je n'ai point étudié comme vous, Dieu merci, et personne ne saurait se vanter de m'avoir jamais rien appris : mais avec mon petit sens, mon petit jugement, je vois les choses mieux que tous les livres, et je comprends fort bien que ce monde que nous voyons n'est pas un champignon, qui soit venu tout seul en une nuit. Je voudrais bien vous demander qui a fait ces arbres-là, ces rochers, cette terre, et ce ciel que voilà là-haut, et si tout cela s'est bâti de lui-même. Vous voilà vous, par exemple, vous êtes là : est-ce que vous vous êtes fait tout seul, et n'a-t-il pas fallu que votre père ait engrossé votre mère pour vous faire ? Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre : ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères, ces… ce poumon, ce cœur, ce foie, et tous les autres ingrédients qui sont là, et qui… Oh ! dame, interrompez-moi donc si vous voulez : je ne saurais disputer si l'on ne m'interrompt ; vous vous taisez exprès et me laissez parler par belle malice.
DOM JUAN. – J'attends que ton raisonnement soit fini.
SGANARELLE. – Mon raisonnement est qu'il y a quelque chose d'admirable dans l'homme, quoi que vous puissiez dire, que tous les savants ne sauraient expliquer. Cela n'est-il pas merveilleux que me voilà ici, et que j'aie quelque chose dans la tête qui pense cent choses différentes en un moment, et fait de mon corps tout ce qu'elle veut ? Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la

tête, remuer les pieds, aller à droit, à gauche, en avant, en arrière, tourner… *Il se laisse tomber en tournant.*
DOM JUAN. – Bon ! voilà ton raisonnement qui a le nez cassé.
SGANARELLE. – Morbleu ! je suis bien sot de m'amuser à raisonner avec vous. Croyez ce que vous voudrez : il m'importe bien que vous soyez damné ! […] »

Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, t. II.

Document n°2 :

« Il est cynique, mais c'est la conséquence d'un état d'esprit. C'est un homme qui ne croit pas. Toi non plus, moi non plus nous ne croyons pas ; on croit en Dieu quand il fait très beau, quand on est très heureux pour des raisons purement poétiques ; c'est alors qu'on se pose des questions sur l'au-delà et sur l'immortalité. Si vraiment Dieu existe, le sentiment que nous avons pour lui est vraiment assez indigne, c'est vraiment très insultant pour Dieu. Un homme comme Dom Juan est différent de nous ; il est beaucoup plus haut, ou beaucoup plus sincère ; c'est un homme qui n'a pas de ces petits sentiments qu'on a par crainte ou par reconnaissance, car au fond c'est cela la religion de tous les jours. [...] Il dit : – Vous m'embêtez bien avec toute votre morale. Pourquoi est-ce que je n'épouserais pas cette femme ? – Pour lui il n'y a pas de raison ; c'est une morale religieuse. – Et pourquoi est-ce que je ne donnerais pas mes hommages à toutes les femmes ? – Voilà le côté séducteur, mais c'est la conséquence d'une attitude spirituelle, intellectuelle.

C'est un homme qui, lorsqu'on lui montrera Dieu, lui rendra hommage ; mais on ne le lui montre pas, et il attend. »

Louis Jouvet, « Classe du 4 décembre 1940 », dans *Molière et la comédie classique* (extraits des cours de Louis Jouvet au conservatoire, 1939-1940), Paris, Gallimard, 1992, p. 98.

Document n°3 :

« […] Je pense que c'est Sganarelle qui enfante Dom Juan, qui engendre ce rêve de Dom Juan à travers lequel il s'accomplit par procuration. Sganarelle est dans l'espace du chagrin et de la pitié alors que Dom Juan est dans l'espace du dépassement de soi, de l'homme qui va au bout, de l'homme qui, même s'il n'a pas de certitude bien grande, refuse de pactiser, refuse de substituer à son doute ce qui, vaille que vaille, permet de négocier avec le monde comme il est. Dom Juan commence comme un petit marquis de Molière, un petit marquis quasi détestable ; après tout, Molière oppressé, censuré, essaie de se défausser de la figure du libertin qu'on lui avait attribuée, et de dire : "Voilà, un libertin, c'est ça, et ce n'est pas bien du tout." Et en même temps, progressivement, ce libertin, cet homme qui n'a que deux idées : "deux et deux font quatre, je ne crois que ce que je vois" ; et "je ne suis que mon désir, je ne vis que l'instant que je vis" – peu à peu cet homme mesure combien, à partir de ces deux affirmations, modestes après tout, il met en crise le monde dans lequel il vit, les valeurs qui sont dominantes. Et en même temps il accepte d'aller au bout de cette subversionlà, et insensiblement il devient un héros. La

pièce est toute neuve, elle date de 1945, quand Jouvet l'a révélée, car avant, elle apparaissait comme une œuvre tout à fait atypique, une espèce de monstre inclassable dans l'œuvre de Molière. Et puis Jouvet la révèle comme la quête de l'homme sans Dieu, la quête pascalienne de l'homme à qui on dirait : "Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé." Vilar lui substitue au contraire la sérénité déjà XVIIIe siècle du philosophe des Lumières, du rationaliste. Il m'a semblé qu'il était intéressant de partir de plus loin, de partir d'avant le mythe, de partir d'avant l'homme constitué. La première image de Dom Juan, c'est l'image du grand d'Espagne, quasi archétypale. Et la première chose qu'il m'est apparu nécessaire de faire, c'est, au propre et au figuré, de le déshabiller, de le déconstruire, de le problématiser, de le rendre vulnérable. Il révèle les autres dans les rencontres qu'il fait avec eux mais il se révèle à lui-même aussi. Et peu à peu, cette figure modeste, prévisible, de muscadin[1], devient un héros parce qu'il accepte d'assumer tout ce que les autres lui reprochent et il accepte de payer le prix de sa différence. […] Ce qui est grand chez Dom Juan, et ce qui me paraît être absolument d'époque, c'est qu'il préfère son doute aux pseudo croyances, aux pseudo convictions qui l'entourent. Et je crois que le rôle de l'artiste en général, de l'intellectuel aussi, c'est de fonder son doute comme la seule légitimité d'une vie. »

Jacques Lassalle, propos retranscrits à partir de l'interview de Michel Field dans « Le Cercle de Minuit » du 19 juillet 1993, pour la représentation de *Dom Juan* à Avignon, © ina.fr.

Document n°4 :

« Que les accidents de langage soient le fait d'un même personnage et le voilà qui se distingue facilement de ses partenaires et révèle en même temps très vite sa classe sociale et son rôle dans la pièce. […] Molière a joué avec maîtrise de ces oppositions très efficaces entre les personnages qui parlent bien et ceux qui parlent mal ; et, de ce point de vue, *Dom Juan* est peut-être la pièce la plus intéressante à étudier. L'opposition est d'abord sociale. Au séducteur, à Elvire, à Don Carlos, à Don Louis, aux nobles qui s'expriment parfaitement, s'opposent Pierrot et les paysannes que trahissent leur accent, les fautes de vocabulaire et de syntaxe. Mais que dire du contraste entre un Dom Juan admirablement maître de sa parole et un Sganarelle dans le rôle duquel les accidents de langage abondent et qui n'a ni la virtuosité verbale d'un Scapin (qu'on songe à la scène du sac) ni la maîtrise souveraine du médecin malgré lui ? Dieu n'a pas accordé à son défenseur l'éloquence ! Les contemporains en avaient été frappés et le problème des intentions secrètes de Molière se pose toujours à la critique. On voit par cet exemple combien il est difficile parfois à définir la fonction véritable de ces accidents de langage. »

Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF [1972] 1980, p. 229-230.

Document n°5 :

[1] Terme historique désignant un jeune élégant excentrique, s'opposant aux Jacobins après 1794.

Henry de Montherlant, *La Mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Gallimard, Folio, 1972, acte III, p. 122-124.

Dans cette pièce de 1958, Don Juan, séducteur invétéré, est assisté de son fils Alcacer. Dans cette scène, la « double veuve », « plutôt haridelle, […] attifée incroyablement », qui depuis des années poursuit Don Juan de ses assiduités, réunit autour d'Alcacer trois penseurs ridicules, « avec des lunettes extravagantes », qui « tous pensent que Don Juan a dépassé le stade de la personne pour accéder à celui du mythe ». Ils le démontrent tour à tour.

ALCACER. – Et moi, Messieurs les intelligents, je tiens que vous n'êtes pas intelligents du tout. Car, dans tout ce que vous dites, vous voyez toujours ce qui n'est pas, vous ne voyez jamais ce qui est.
PREMIER PENSEUR. – Ce qui est ! Pour qui nous prenez-vous ?
TROISIEME PENSEUR, *avec écoeurement*. – Ce qui est !
ALCACER, *au premier Penseur*. – Ce qui est, c'est d'abord que Don Juan ne croit pas en Dieu, s'en trouve fort bien, et n'a nulle envie d'y croire. (*Au second Penseur.*) C'est que l'idée que sa recherche soit analogue à la recherche de l'artiste est une idée qui peut être soutenue comme n'importe quelle idée peut être soutenue, autrement dit qu'elle est zéro. (*Au troisième Penseur.*) Quant à ceci, que je sois le double négatif de Don Juan, c'est une simple insanité, qui ne mérite même pas d'être contredite. Vous avez chacun votre clef, mais les portes qu'ouvrent vos clefs donnent sur le vide. Don Juan et moi, dont vous avez tous conclu en disant que nous étions des imbéciles, c'est nous qui sommes les intelligents, et non vous. Car, pour naviguer dans une vie aventureuse à l'extrême, pleine de traverses et de chausse-trapes, nous avons dû bien connaître ce qui est, le connaître d'une connaissance très exacte et très juste, et c'est cela, être intelligent.
PREMIER PENSEUR. – D'après tout ce que nous savons, l'intelligence de Don Juan est nettement au-dessous de la moyenne, et il est presque un simple d'esprit.
LA DOUBLE VEUVE. – Oh ! voyons, ce n'est pas possible ! Moi qui aime tant la culture !
SECOND PENSEUR. – Il est d'ailleurs nécessaire qu'il ne soit pas intelligent pour que – nous autres – nous puissions mettre en lui tout ce qui ne s'y trouve pas. Don Juan, c'est une défroque, un sac vide.
TROISIEME PENSEUR. – Un prétexte. Pour penser sur lui, nous n'avons pas besoin de lui. Sans nous, il n'existerait pas. Mais, après tout, existe-t-il ? C'est une question qui vaudrait d'être soulevée.
ALCACER. – Eh bien ! Messieurs les admirateurs de Don Juan, il ressort de tout ce que vous dites que vous avez offensé Don Juan, et que je me sens offensé pour mon ami. Et alors… *Il fait mine de tirer son épée. Les trois Penseurs bondissent de leurs chaises, et déguerpissent dare-dare par la porte.* »

Document n°6 :

Dom Juan, mise en scène de Yann-Joël Collin, Théâtre Gérard Philipe, 2008, acte V, scène 2 (contenant la tirade dite « de l'hypocrisie »). De dos, Vincent Garanger (Sganarelle). À l'image, Olivier Werner (Dom Juan).

Commentaires du jury :

Les candidats ont repéré de grandes idées pertinentes pour aborder le sujet : les différents aspects du libertinage de Dom Juan, la relation maître/valet, la réflexion sur la rhétorique. Mais ces idées ont trop souvent manqué de problématisation et d'approfondissement, notamment en raison d'une analyse insuffisante des documents, parfois survolés, souvent paraphrasés. Par exemple, un candidat a proposé une entrée convaincante dans le dossier : la question du mythe, qu'il a fort justement rattachée au programme de 1ère. Pourtant, il n'a pas exploité le document 6 dans cette perspective, alors que la notion de mythe était explicitement citée par Montherlant et mise en œuvre dans le jeu intertextuel de la scène. Dans certains exposés, la culture théâtrale a fait défaut. Des connaissances sur la dramaturgie du XVIIe siècle étaient nécessaires pour cerner les difficultés posées par cette pièce, sur le plan générique par exemple : dans un exposé, la pièce *Dom Juan* a ainsi été abusivement définie comme une « tragédie ». La question de l'ambiguïté des registres aurait également pu être affinée, par exemple en s'appuyant sur le jeu du comédien interprétant Sganarelle : après une pantomime comique où il situe très approximativement ses organes, il jette rageusement son chapeau à terre en signe de

défaite et s'effondre en pleurant, dépassant ici la didascalie donnée par Molière pour évoquer sa tentative désespérée pour convaincre son maître. Parfois la captation a été ignorée, ou vraisemblablement visionnée une seule fois par le candidat. D'autres prestations ont su solliciter les outils vidéo avec justesse, par exemple pour expliciter le rôle des costumes dans la tentative d'inversion des rôles entre Dom Juan et Sganarelle dans cette scène. Mais généralement l'examen de la captation demeure trop descriptif : certains éléments, pourtant relevés (le feu, le jeu avec l'épée ou la dague), n'ont pas toujours été interprétés, ni reliés les uns aux autres pour tenter de mettre en valeur les choix directeurs du metteur en scène.

Les projets de séquence n'ont pas toujours su s'appuyer sur l'analyse du dossier. Certaines séquences suivaient une problématique trop limitative. Par exemple, la question du respect du texte se pose dans le passage à la représentation, mais il faut aussi pouvoir la dépasser : les enjeux philosophiques, méta-théâtraux, etc. qui avaient été repérés au préalable, ne doivent pas être purement et simplement occultés dans le projet de séquence. Un candidat qui a bien su définir le terme de « dispute », par exemple, n'a pas jugé utile d'en tirer profit en cours. Rappelons que la mise en valeur d'un enjeu dramaturgique central précis reste préférable à une succession jargonnante de termes pédagogiques mal maîtrisés. Certains candidats ont envisagé des exercices de lecture intéressants à mener avec les élèves. Soulignons néanmoins qu'il paraît difficile de demander à des élèves d'imaginer une mise en scène dès la deuxième séance d'une séquence consacrée à *Dom Juan*. Il convient d'aborder ces exercices avec réalisme et rigueur et d'éviter les séquences désordonnées. Notons pour finir qu'un exposé intégralement lu a particulièrement manqué de conviction.

Exemple 4

Documents

Document 1 - Captation, *Ma chambre froide* de Joël Pommerat, mise en scène de Joël Pommerat, aux Ateliers Berthier de l'Odéon - Théâtre de l'Europe, Paris, 2011. Extrait du début.

Document 2 – Notes sur l'intrigue, Daniel Loayza, 28 décembre 2010 (*Lettre n°19* de L'Odéon – *Théâtre de l'Europe*).

Document 3 – Critique de Brigitte Salino pour *Le Monde* (4 mars 2011).

Document 4 - Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, p 27-28, Actes Sud-Papiers, Collection
Apprendre, 2007

Document 5 – Article et entretien de J. Pommerat, accompagné d'une photographie de la pièce pour un site belge.

Document 6 – Photographie : visite du « frère » d'Estelle au chevet de Blocq, dans *Ma Chanbre froide*, de J. Pommerat.

Sujet
En prenant appui sur l'ensemble des documents proposés (captation, textes, images), vous analyserez les enjeux du dossier et les questions dramaturgiques posées en vous appuyant sur votre culture théâtrale et critique, de manière à en proposer une exploitation sous la forme d'un projet de séquence assorti du développement d'une séance de cours, à destination d'une classe de Première.

Document 1 :

Captation, *Ma chambre froide* de Joël Pommerat, mise en scène de Joël Pommerat, aux Ateliers Berthier de l'Odéon - Théâtre de l'Europe, Paris, 2011. Extrait du début.

VOIX DE CLAUDIE. Ce jour-là, les gens avaient ri en comparant la gentillesse du mari d'Estelle et son allure élégante avec les manières vulgaires de Blocq. C'est certain, moi j'avais exagéré avec Estelle mais sa générosité permanente, son indulgence et sa gentillesse m'étaient devenues insupportables. En plus quelque chose me faisait penser que c'était faux, pas vrai. Estelle n'était pas vraiment gentille dans le fond, j'en étais sûre. Et je voulais le prouver. À l'inverse, Estelle disait qu'elle avait remarqué chez Blocq un jour un signe, un détail, qui démontrait qu'il avait quelque chose de vraiment beau, merveilleux voire sublime, enfoui à l'intérieur de lui. Cette chose à l'intérieur de Blocq pour le moment était complètement invisible à l'œil nu, mais elle était pourtant là bien vivante et surtout réelle…

— 12. annonce de la maladie de Blocq

— *Dans le vestiaire. Blocq a réuni ses employés.*

BLOCQ (hurlant). C'est qui le client en fait? Vous avez réfléchi à ça ? Le client c`est quelqu'un exactement comme vous… Quand vous vous comportez comme des abrutis avec un client c'est comme si vous vous comportiez comme des abrutis avec vous-mêmes, vous n'êtes pas clients vous-mêmes ?
ALAIN. Si.
BLOCQ. Voilà ! Tout ce que je vous demande c'est de vous mettre à la place du client, c'est pas compliqué ça, et si y en a un qui a envie de plaisanter avec vous alors on plaisante...
ADELINE (*tendant le téléphone à Blocq*). C'est pour vous.
BLOCQ. Allô oui ? Blocq. [. . .] Oui mes résultats ! [. . .] Bon alors c'est quoi l'explication à ces maux de tête qui me font chier ? [. . .] Mais dites-le j'ai pas de temps à perdre... je suis en réunion… et puis vous m'enverrez l'ordonnance. […] Alors c'est que c'est grave alors ou quoi ?! […] (*Silence*)
(*Sonné.*) Oui je suis là... Oui ça va aller... (*Il raccroche. Silence. S'adressant aux autres.*) On vient de me dire que je vais crever...
Un temps.
Chi dit quelque chose dans un français incompréhensible.
ESTELLE. Je crois qu'il a dit : « Ça c'est de la plaisanterie, bravo ! »

(*Un temps*.) Pardon monsieur Blocq, mais moi je suis morte de faim, moi je suis debout depuis cinq heures.
Un temps.
NATHALIE (à Blocq). C'est fini la réunion sur la plaisanterie ? *Blocq reste prostré.*
Noir.

— 13. annonce de la maladie de Blocq (suite) —

Quelques instants plus tard. Blocq sort du magasin. Estelle l'attend.

ESTELLE. Je peux vous parler ?
BLOCQ. Mais putain, vous croyez que c'est le moment de m'emmerder, vous ? Faites-moi de l`air… Allez prendre des vacances !
Noir.
VOIX DE CLAUDIE. D'abord personne n'avait compris ce qui était vraiment arrivé. Et puis ensuite très vite, on s'était mis à paniquer. Une fois digéré le fait que Blocq était condamné, on avait commencé à se demander ce qu'on allait bien devenir nous. On se posait des centaines de questions. On observait Blocq quand il passait au magasin. On l'entendait hurler au téléphone. Surtout quand il parlait avec sa famille, ses enfants qu'il détestait plus que tout au monde… Et inversement.

—14. testament de Blocq

— *Dans le vestiaire. Blocq a réuni ses employés.*

BLOCQ. Vous êtes inquiets au sujet de votre avenir... Et il y a de quoi... Quant au mien il est tout tracé… Tous mes fantasmes, tous mes rêves sont maintenant enterrés très profond... Au fond d'un trou... Et je vais aller les rejoindre dans quelques semaines... (*Un temps, pris par une émotion*.) Je pense… et je vais vous surprendre… (*Léger suspens.*) je pense qu`on ne me connaît pas vraiment. .. Je pense en fait qu'on ne sait pas qui je suis ! Je ne pense pas avoir raté ma vie... Mais par contre je suis certain d'avoir été raté par les autres... Aujourd'hui, autour de moi, je ne ressens aucune considération pour tout ce que j'ai fait... Rien. Zéro. Et j'en chialerais presque... tellement je suis amer... Parce que je vous le dis : c'est pas crever qui est triste, c'est cette absence de considération que je ressens autour de moi qui est épouvantable… Si j'avais le temps... j'aimerais pouvoir dire tout ce que j'ai à dire, j'aimerais ça oui, dans un livre par exemple, comme tous ces connards qui passent à la télé… Dire tout ce que j'ai à dire... Mais bon... le temps presse… (*Un temps*.) Parlons de vous et de votre avenir à vous… Ce que je tiens là dans ma main, là, s'appelle un contrat... Et ce contrat nous irons le signer demain chez le notaire. Je sais pas si certains d'entre vous ont déjà eu affaire avec un notaire dans leur vie ? Certainement que non ! Ce contrat il en existe un rédigé au nom de chacun d'entre vous… Il y est écrit… que je VOUS cède… la quasi-intégralité de mon patrimoine... Il y est écrit… que vous deviendrez dès demain ensemble les copropriétaires de ce magasin ainsi que des trois autres sociétés Blocq que j'ai créées grâce à mon travail : abattoir, cimenterie et bar de luxe. À moins que vous refusiez une telle offre, à partir de demain, je vous l'annonce officiellement, je ne serai plus propriétaire de ces entreprises, elles vous appartiendront, vous en serez devenus, vous, les

propriétairesactionnaires, à parts strictement égales... (*Long silence*.) Vous avez des questions?
(*Silence*.) Y a personne qui a une question ? Vous avez été réfrigérés ce matin ou quoi ? Je vous entendais dans les couloirs tout à l'heure faire des commérages… Y a plus rien qui sort maintenant ?!
ALAIN. Excusez-moi mais moi je réalise pas ce que vous venez de dire.
Chi dit quelque chose dans un français incompréhensible.
BLOCQ. Ah putain c'est pas vrai ! La seule question elle est en égyptien ! Excusez-nous monsieur je sais plus votre nom, pardon j'ai oublié, j'ai pas prévu d'interprète pour la conférence internationale.
ESTELLE. Monsieur Chi Duong parle français, monsieur Blocq.
BLOCQ. On s'en fout, qu'est-ce qu'il a dit ?
ESTELLE (*traduisant*). « Vous avez une famille, pourquoi vous feriez ça ? »
BLOCQ. Non j'ai pas de famille. Zéro famille. Si vous aviez une famille comme la mienne vous feriez la même chose que moi... La seule façon d'empêcher ces gens de mettre la main sur mon fric et mes biens... la seule que j'ai trouvée… c'est que je devienne pauvre de mon vivant. Puisqu'il est certain que je vais mourir alors c'est vous qui allez devenir des salauds de riches à ma place voilà… À part ça, et c'est peut-être pour des raisons purement sentimentales, mais je suis attaché à ce magasin c'est tout parce que c'est ici que tout a démarré pour moi il y a plus de trente ans. Je suis donc attaché à son personnel. Voilà c'est un peu inexplicable je le sais bien, vu le nombre d'emmerdements que vous m'avez causés dans la vie.
ADELINE. C'est très généreux de votre part une initiative pareille mais on n'a pas les compétences pour assumer une charge aussi considérable…
BLOCQ. Eh bien vous vous démerderez, vous vous démerderez… Vous apprendrez, vous réfléchirez. Vous prendrez des cours... si vous en avez envie. Si vous avez envie d'aller un peu de l'avant. Au lieu de rester dans vos pantoufles d'épicier… Et puis si vous en avez pas envie, vous resterez chez vous et puis c'est tout. Je mettrai en vente le magasin... Et vous aurez sur le dos un nouveau propriétaire si ça se trouve encore plus emmerdant que moi… Qui vous liquidera en trois semaines…

Joël Pommerat, *Ma chambre froide*, Actes Sud Papiers, 2011, p. 22-26.

Document 2 :

Notes sur l'intrigue

« [...] Nous entrons d'abord dans la vie au jour le jour d'un magasin, avec ses coulisses mesquines, ses rivalités de travail, ses moments de lassitude et de vertige – de pure comédie, aussi. Estelle, qui sait toujours prendre "de la hauteur sur les choses", y a commencé comme caissière avant de devenir "polyvalente" – ce qui semble signifier dans son cas que n'importe qui peut lui demander n'importe quoi à n'importe quelle heure. Et ses camarades ne s'en privent pas plus que Blocq, le propriétaire et le patron, un être dont la grossièreté et le cynisme brutal lui valent d'être détesté de tous ses employés. Sauf d'Estelle, justement…

À vrai dire, quand commence cette histoire, on croirait presque à une hagiographie moderne : l'héroïne se comporte en tous points comme une sainte, toujours dévouée, prête à se mettre en quatre au service d'autrui, sans jamais s'en plaindre, sans même se permettre de juger ceux qui l'exploitent. [...] La bonté de

l'héroïne, son dévouement, son refus de condamner les êtres, ne sont-ils qu'un trait de caractère sans dimension spirituelle particulière, une sorte de masochisme, le symptôme d'une certaine faiblesse ? Cachent-ils un besoin de se fondre en autrui, de vivre sous le signe de l'autre et du devenir-autre ? – Qui est-elle donc, cette Estelle ? Pas à pas, l'enquête de personnalité progresse, et l'étrangeté de l'héroïne va grandissant : elle a parfois de ces réflexions qui sur le moment paraissent bizarres, voire cocasses, mais qu'on s'empresse de négliger [...] et ce n'est qu'après coup, après sa disparition, des mois ou des années plus tard, que leur écho revient hanter ceux qui l'ont connue et leur impose d'y déchiffrer un autre sens. […]

Ce genre de remarques, qui constituent par petites touches la singularité d'Estelle, auraient été vouées à l'oubli si un événement n'était venu tout faire basculer. Et dès lors, de surprises en rebondissements, Pommerat nous entraîne dans un véritable feuilleton, qui ne s'achève qu'aux dernières secondes du spectacle : Blocq, apprenant qu'il est atteint d'un mal qui le condamne à brève échéance, va proposer à ses employés un contrat. Il leur cède l'ensemble de ses entreprises à condition qu'ils inventent en échange une façon de le sauver du néant pur et simple. Et Estelle de saisir sa chance : avec ses collègues, elle s'engage pardevant notaire à écrire, répéter et monter un spectacle sur l'existence de Blocq, dans des délais qui permettront à celui-ci d'y assister – et donc de comprendre ce qu'aura été sa vie, de ne pas la quitter sans s'être métamorphosé. […]

Cependant l'héroïne, en s'improvisant auteur, metteur en scène, chef de troupe, n'est pas la seule à devoir s'engager dans une tâche et sur un terrain inconnus pour elle. Ses collègues, eux devenus patrons à leur tour, se voient confrontés aux choix économiques les plus douloureux, qui leur semblaient naguère inhumains et leur paraissent à présent inéluctables… […] Et tandis que les urgences se télescopent et s'aggravent, on sent monter peu à peu la tentation d'imposer entre elles un arbitrage par la violence…

Une femme a disparu, une femme va disparaître : le spectacle se tient dans cet écart et construit ce suspens. Nous revoyons vivre et agir un être qui ne sait pas encore qu'il va se soustraire à ce monde. Et au moment où le public et l'intime, s'affolant réciproquement, viennent se briser net sur un coup de théâtre – au moment, donc, où la comédie sociale paraît tourner au drame policier, Pommerat parvient à nous surprendre encore en refermant tous les cercles au point même d'où il est parti… »

Daniel Loayza, 28 décembre 2010 (*Lettre n° 19* de *L'Odéon – Théâtre de l'Europe*)

Document 3 :

« Le génial feuilleton théâtral de Joël Pommerat »
LE MONDE | 04.03.2011 à 17h06 • Mis à jour le 18.04.2011 à 11h27 |
Par Brigitte Salino

« Si vous entrez dans *Ma chambre froide*, vous n'en sortirez pas. Le nouveau spectacle de Joël Pommerat, dont la première a eu lieu mercredi 2 mars, aux Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon, dégage une force d'attraction telle qu'il est impossible de lui résister : il vous entraîne comme un manège un peu dangereux, et

vous poursuit longtemps après que vous l'avez quitté, vous laissant totalement séduit et, en même temps, mal à l'aise. De telles expériences sont rares au théâtre. Elles valent l'inconfort des sièges du dispositif dans lequel la pièce se joue.

Ce dispositif est celui d'un cirque, avec des gradins qui donnent une vue plongeante sur la piste où *Ma chambre froide* se déroule, comme un feuilleton. Cela commence dans le noir absolu, d'où surgit une voix. Elle dit qu'il va être question d'une femme, Estelle, qui a disparu depuis dix ans, en laissant un petit carnet dans lequel elle a noté son histoire. Cette femme était étrange. Elle aimait le théâtre et les déguisements, s'intéressait aux étoiles et voulait toujours faire le bien des autres. Elle pensait que dans la vie rien n'est jamais figé, et qu'on peut toujours faire évoluer une situation. La narratrice avait connu Estelle dans le magasin où elles travaillaient. Elle était très appréciée, parce qu'elle était polyvalente, et rendait service à ses camarades.

La voilà sur la piste, cette Estelle en blouse verte, avec ses lunettes, son petit visage sévère et son calme. Autour d'elle, il y a Alain et Jean-Pierre, les deux bouchers, Bertrand, Adeline, Claudie, Nathalie et Chi, le Chinois qui vit depuis vingt ans en France et que personne ne comprend, sauf Estelle. Et puis, il y a le patron, Block, qui possède, en plus du magasin, une cimenterie, un bar de nuit et un abattoir. Il est fier de sa réussite, grossier et direct : "Un travail, aujourd'hui, c'est un privilège, et un privilège, faut que ça se mérite. C'est ça la démocratie. " Mais un jour, au milieu d'une réunion avec ses employés, Block apprend qu'il est condamné par une tumeur au cerveau.

C'est là que le feuilleton vire. Block ne veut pas laisser ses biens à sa famille, qu'il déteste. Il décide de les donner à ses employés. Mais il pose une condition : que chaque année, ils lui consacrent une journée, pour lui rendre hommage. Estelle propose qu'ils le fassent à travers une pièce de théâtre. Les voilà donc s'essayant au métier d'acteur, et cela donne des scènes hilarantes. Les voilà aussi confrontés aux obligations de patrons, et cela vire au cauchemar. Joël Pommerat dévide ainsi deux histoires, auxquelles il faut ajouter celle du meurtre du mari d'Estelle, retrouvé dans la chambre froide.

Tout le temps du récit, Estelle demeure fidèle à elle-même : elle veut le bien, mais avec une détermination telle qu'elle en devient trouble. Que masque la gentillesse absolue de la jeune femme ? Joël Pommerat travaille les zones d'ombre de l'humain comme il travaille le gouffre de l'échec économique dans lequel plongent la jeune femme et ses camarades : avec un pessimisme dur, qui s'appuie sur une fatalité obscure. Il y a, dans sa vision du travail et de la vie, quelque chose d'intransigeant, qui laisse peu de place à la liberté. D'où ce mal-être que l'on ressent, ce sentiment de danger dans lequel il nous entraîne.

Mais, en grand artiste, Joël Pommerat sait tenir les rênes de son propos. *Ma chambre froide* est un spectacle d'une virtuosité géniale, oui, c'est le mot qui convient. Découpées en séquences, comme au cinéma, les scènes s'enchaînent d'une manière hypnotisante. On a l'impression qu'elles sortent directement du cerveau du metteur en scène, et qu'un tour de magie les rend concrètes sur la piste. Elles peuvent aller du trivial au fantasmagorique, sans jamais rien perdre de leur beauté stupéfiante, taillée dans le noir et blanc et traversée d'éclats foudroyants de lumière.

Et puis, il y a les neuf acteurs, qui, eux aussi, semblent nés directement des visions de Joël Pommerat. On se demande ce qu'il leur dit, et comment il les fait travailler, pour qu'ils soient à ce point individuels et unis comme un chœur – au point que leurs rôles ne sont pas spécifiés, dans la bible du spectacle. Parfaits de bout en

bout, ils sont, au même titre que le metteur en scène, les auteurs de cette *Chambre froide* qu'on n'est pas près d'oublier. *Ma chambre froide*, texte et mise en scène de Joël Pommerat. Avec Jacob Ahrend, Saadia Bentaïeb, Lionel Codino, Ruth Olaizola, Frédéric Laurent, Serge Larivière, Marie Piemontese, Nathalie Rjewsky, Dominique Tack. Durée : 2 h 15. Ateliers Berthier du Théâtre de l'Odéon, 1, rue André-Suarès, Paris 17e. Mo Porte-de-Clichy. Tél. : 01-44-85-40-40. Du mardi au samedi, à 20 heures ; le dimanche à 15 heures. Jusqu'au 27 mars. De 6 € à 28 €. Sur le Web : Theatre-odeon.fr. »

Document 4 :

« Je ne crois pas que le théâtre soit le lieu idéal d'expression des bons sentiments. Le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain. Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis. Un lieu où nous n'avons pas peur de nous faire mal, puisque ce lieu est un lieu de simulacre et que les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions subir dans la vie qui n'est pas théâtre.

Il ne faut jamais confondre l'art et la vie.

Quand je travaille je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret. Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun. Et c'est cela que j'appelle "le rapport au réel" dans mon travail : la recherche d'un rapport au temps réel, au temps présent, à l'instant. D'où découle un rapport à l'espace réel qui est l'espace commun de l'acteur et du spectateur. Je cherche à rendre l'intensité du temps qui passe, seconde après seconde, comme au moment de notre vie les plus essentiels, pendant une expérience qui nous confronte à nous-mêmes, au plus profond. En même temps je choisis des situations ordinaires, et je cherche à l'intérieur de ce cadre ordinaire la tension la plus forte, l'intensité la plus grande. »

Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, p 27-28, Actes Sud-Papiers, Collection Apprendre, 2007

Document 5 :

« La comédie selon Pommerat »
02/04/12, 14.02 | ESTELLE SPOTO

L'univers de l'auteur et metteur en scène Joël Pommerat, invité récurrent du Théâtre National, est plutôt sombre. Mais ses dernières productions ont tendance à se colorer davantage de rires. "La dimension humoristique était, je crois, déjà présente dans mon écriture, mais peut-être de manière plus retenue", explique-t-il. "Dans *Ma chambre froide*, comme dans *Cendrillon* et dans *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce* (tous trois créés en 2011, NDLR), j'ai eu envie d'aborder un ton et une écriture de comédie. Je trouve plus simple d'aller dans l'humour. J'ai l'impression

que c'est presque ma façon naturelle de regarder les événements". Les prémices de *Ma chambre froide* sont pourtant loin d'être joyeuses : l'égocentrique et vaniteux Blocq est atteint d'une maladie incurable. Il décide de léguer ses entreprises – une supérette, une cimenterie, un bar de nuit et un abattoir – à ses employés, à la condition que ceux-ci "fassent quelque chose en son honneur". Ce sera finalement une pièce de théâtre, sur sa vie. Du théâtre dans le théâtre, donc. "J'aime traiter de la création et du théâtre dans mes pièces", poursuit l'auteur et metteur en scène, "parce que c'est quand même une des choses que je connais le mieux. Je pense que je me sers de tous les prétextes possibles pour en parler. Bien sûr, ces employés ont une façon très naïve d'aborder le théâtre, et ça tourne parfois au comique, voire au pathétique. C'est pour moi une manière déguisée de rendre hommage au théâtre, comme l'a fait Shakespeare dans *Le Songe d'une nuit d'été* (un groupe d'artisans y monte une pièce en l'honneur du mariage de leur duc, NDLR). Leur maladresse est très jubilatoire, elle peut être aussi très émouvante, c'est ce que je recherche". En associant l'esthétique caractéristique de Pommerat – découpée en clairobscur, flottant entre rêve, réalité et cauchemar – à l'humour, *Ma chambre froide* a séduit critique et grand public. La pièce a décroché le Molière de l'auteur francophone vivant, celui des compagnies (pour la Cie Louis Brouillard) et le Grand Prix du théâtre du Syndicat de la critique. Pas mal comme palmarès...

Ma chambre froide 23 > 28/4, 20.15 (25/4: 19.30), Théâtre National, www.theatrenational.be

http://www.agendamagazine.be/en/blog/la-comédie-selon-pommerat

Photographie accompagnant l’article

Document 6
Visite du « frère » d'Estelle au chevet de Blocq, dans *Ma chambre froide*, de J. Pommerat

Commentaires du jury :

Qu'un dramaturge contemporain de la trempe de Pommerat ait pu être proposé par le jury ne semble pas avoir effrayé les candidats. Certains d'entre eux ont découvert son travail à la lecture du dossier qui en proposait, en effet, une première approche. La « continuité théâtrale » de Pommerat a plusieurs fois été mentionnée, notamment dans l'aspect choral de ses pièces et dans le rôle joué par la voix narrative omniprésente dans l'extrait. Le thème du « théâtre dans le théâtre » a été avancé et souvent analysé selon une perspective historique, et non dramaturgique, ce qui est dommage.

La gestion du temps a parfois posé problème. Soit le candidat a consacré près de vingt minutes à commenter la captation, soit il l'a complètement ignorée, préférant s'étendre alors sur la description d'une longue séquence qui proposerait une approche du travail du « metteur en scène » en lien avec « l'expérience du plateau ». Il convient donc de rappeler, ici encore, que c'est bien le dossier avant tout qui doit être la source première de la réflexion du candidat. Les documents ne doivent pas être esquivés,

notamment les photographies trop peu commentées ou reliées à la problématique retenue.

Le jury se félicite toutefois d'avoir entendu un candidat qui, après une analyse précise des documents, a su avancer une séquence raisonnée qui s'appuyait sur cette première étape nécessaire. S'interroger sur ce que « devient la comédie » au XXIe siècle quand elle aborde des thématiques liées au monde du travail était une entrée intéressante pour ce dossier. Le mélange des genres (suggéré par les photographies) n'a pas été traité, les candidats estimant que le sujet (l'annonce d'une mort prochaine) était sans doute trop grave pour parler de l'humour et de la féerie (détournée) de ce passage de *Ma chambre froide*.

Enfin, le jury a pu constater que les auteurs plus proches de nous ont souvent donné lieu à de meilleures prestations. Difficile, en effet, de « plaquer » des connaissances prêtes à l'emploi quand on ignore le nom du dramaturge en question ou son travail.