

LE MAL AU THEATRE

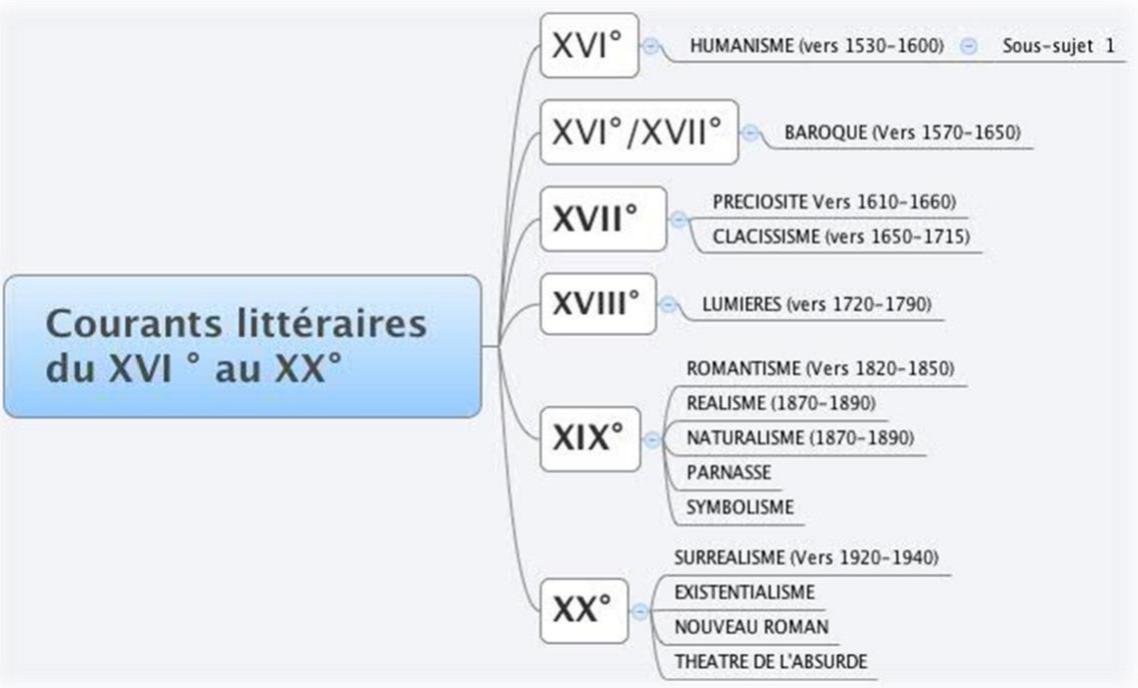
Objet d'étude : Théâtre & Représentation

PRESENTATION DU COURS

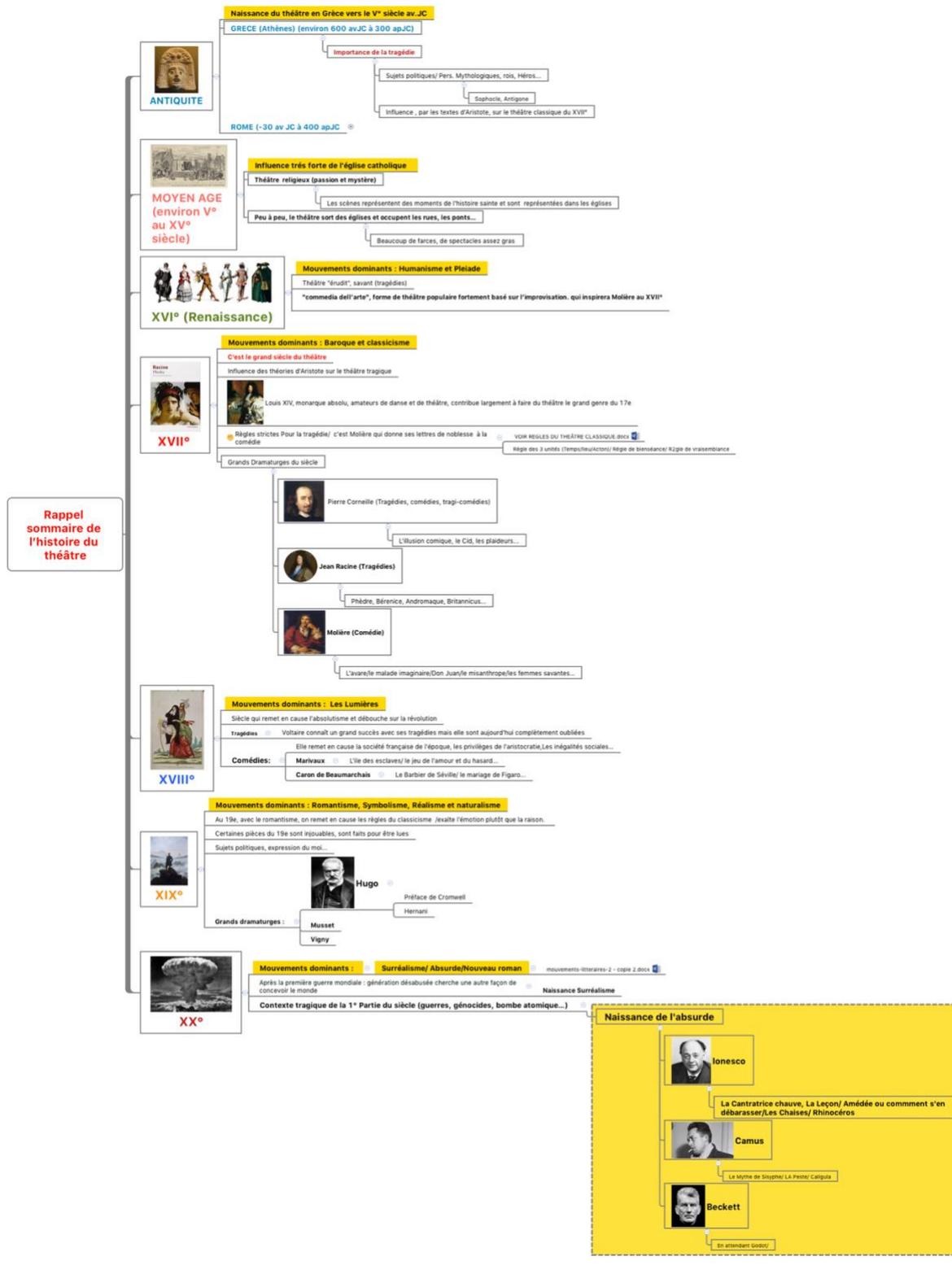


PLAN DU COURS

- I. **Petite histoire du théâtre**
- II. **Mouvements littéraires : classicisme / l'absurde**
- III. **L'art d'analyser un texte théâtral**
- IV. **La question de la mise en scène**
- V. **Le vocabulaire du théâtre**
- VI. **Corpus :**
- VII. **Œuvre cursive : Mouawad, Incendies**
- VIII. **Documents complémentaires :**
- IX. **Petit quiz sur le théâtre**
- X. **Histoire des arts :**
- XI. **Méthodologie : le corpus/ L'écriture d'invention/Dissertation**
- XII. **Annexes**



1 PETITE HISTOIRE DU THEATRE



Etymologie du mot *Théâtre* : theatron, du verbe grec theomai, "voir"

1.1 ANTIQUITE

En occident, la comédie et la tragédie sont d'origine grecque.

1.1.1 Naissance de la tragédie en Grèce

Le théâtre grec est né et s'est développé au cours des **VI^e et Ve siècles av J.C.** Il s'agissait au début de **cérémonies religieuses**, célébrées **en l'honneur de Dionysos** (le dieu du vin et de la fête) : **le dithyrambe**¹

Le Dithyrambe était chanté et dansé par un chœur de citoyens. Ils se tenaient sur une aire de terre battue appelée **Orchestra**, un flûtiste se tenait sur une pierre en son milieu pour rythmer le tout.

Le théâtre serait né, vers 550 av. J-C, lorsque **Thespis** aurait eu l'idée, de **faire dialoguer un acteur avec le chœur**. Ainsi apparaît **le premier "acteur"**, dénommé **hypocritès** ("celui qui donne la réplique") ou protagoniste ; Eschyle en ajoute un second et Sophocle un troisième ...



Thespis :VI^e à siècle av. J-C. Poète tragique de L'Attique; n'a laissé aucune trace de ses œuvres. Il aurait introduit le premier, un acteur dans le chœur. Payé en nature (bouc ou chèvre), il était appelé tragikoï (par rapport au bouc qui se dit "tragos")



L'utilisation du **masque** permet aux acteurs de jouer les rôles féminins, de jouer plusieurs rôles puisqu'il ne peut y avoir que 3 acteurs. Le masque sert aussi d'amplificateur pour la voix. Les traits grossis du masque sont visibles de loin et permettent aux spectateurs de deviner tout de suite le statut des personnages(vieillard, esclave, roi...) et ses émotions. Les **cothurnes**(chaussures à épaisses semelles de bois grandissent l'acteur...)

La plus ancienne tragédie qui nous est parvenue est une pièce **d'Eschyle, Les Perses** (472 av. J.-C.), la première comédie **Les Nuées, d'Aristophane** (v. 427 av. J.-C.)

1.1.1.1 Structure

Les tragédies antiques ont une **structure très rigide**, une composition **en vers** et une **division en "épisodes"** (scènes), où **s'intercalent** des dialogues et des **poèmes lyriques chantés par le Chœur**.

Les récits sont le plus souvent issus **de la mythologie et de l'histoire antique**.

Les pièces posent **des questions politiques et métaphysiques**.

Etant donné le faible nombre de comédiens (Maximum 3), les événements sont souvent rapportés par le dialogue et les chants du chœur.

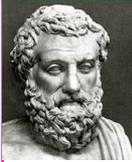
Le théâtre grec n'en est pas moins un véritable spectacle où la musique, la danse et les costumes (déguisements du chœur) agrémentent le texte.

C'est **Aristote**, dans sa *Poétique*, qui définit *a posteriori* la tragédie antique. Selon lui, elle partage avec l'épopée la première place dans la hiérarchie des genres et **représente une imitation de la vie des hommes grâce à l'action qui se déroule sur scène**. Ses personnages sont **illustres** et vivent **des combats, des passions, des douleurs exceptionnels** auxquels leur position de prince apporte une dimension collective .

La **fin funeste du personnage**, inévitable sanction de ses erreurs, doit **susciter chez le spectateur des sentiments de pitié et de terreur, et opérer la purgation de ses propres passions**("catharsis").

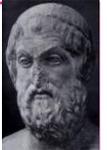
Les grands noms de la tragédie grecque :

¹ **Dithyrambique** s'emploie aujourd'hui pour « Qui loue avec enthousiasme, souvent avec pompe, excès, emphase ». généralement employé de manière péjorative



Eschyle :

525 av. J.-C. - 456 av. J.-C. Auteur dramatique, il gagne son premier concours en 484. Des quelques quatre-vingts pièces qui lui sont attribuées, sept seulement nous sont parvenues dans leur totalité dont Les Perses (472), Les Sept contre Thèbes (467), Prométhée enchaîné (entre 460 et 450)



Sophocle :

Vers 495 av. J.-C. 406 av. J.-C.

Il est **le plus grand dramaturge de la Grèce du Ve siècle**. Sur cent vingt-trois tragédies, sept sont parvenues jusqu'à nous, dont Œdipe roi, Antigone, Electre. Œuvres qui inspireront de nombreux auteurs jusqu'à nos jours.

1.1.2 Naissance de la comédie en Grèce

La comédie naît, en 486 av. J.-C., lors des Grandes Dionysies. Il semble qu'elle soit issue des jeux comiques improvisés lors des processions phalliques en l'honneur de Dionysos. Les plus anciennes comédies conservées sont celles d'Aristophane. Les acteurs sont masqués, revêtus de costumes grotesques et pourvus d'un énorme phallus en cuir

La comédie cherche d'abord à provoquer le rire. Elle use de tous les artifices (jeux de mots, déguisements outranciers, plaisanteries triviales ou scatologiques, des tirades satiriques dirigées contre les personnages publics et une caricature des dieux. etc.) pour y parvenir. Les comédies d'Aristophane, se moquent avec délectation de la vie politique et intellectuelle athénienne.

Les grands noms de la comédie grecque :

Aristophane :

Vers 445 - v. 386 av. J.-C

Il composa une **quarantaine de comédies**, dont onze seulement nous sont parvenues complètes. Une partie de cette œuvre satirique et polémique s'inspire de l'actualité politique ou quotidienne.

Puis l'inspiration du poète se détourne de l'actualité pour aborder des thèmes plus généraux : Il condamne les théories féministes des sophistes dans L'Assemblée des femmes (392), tandis que la veine utopique et fantaisiste triomphe dans Les Oiseaux (414) et Ploutos (388) Par la variété de ses thèmes, l'invention et la verve qu'il manifeste dans ses œuvres, la justesse de ses parodies et de ses allégories, **Aristophane reste le plus grand poète comique grec** : son style, toujours souple et élégant, n'exclut ni une violence parfois extrême du langage ni un lyrisme à la fois simple et puissant.

La "comédie nouvelle"

Les comédies traitant d'un sujet athénien et les tragédies orientées sur la philosophie, perdent peu à peu de leur attrait. Il se crée alors une forme de comédie locale (appelée "comédie nouvelle"), dont il ne reste qu'un seul exemple complet : "l'Avare ou le Misanthrope" (317 av. J.-C.), de Ménandre.

Ces pièces sont bâties autour d'une situation familiale associant amour, argent et quiproquos, et de types sociaux caricaturés et faciles à identifier : le père avare, la belle-mère acariâtre, etc. Qu'on retrouvera chez Molière.

1.1.3 Le théâtre romain

1.1.3.1 La tragédie romaine

La Rome antique adore le spectacle, et dès le IV^e siècle av. J.-C. le théâtre romain prend une très grande importance.



Parmi les tragédies romaines écrites à cette époque, les seules qui ont survécues sont celles de **Sénèque**, qui datent du I^{er} siècle apr. J.-C. Il s'agit de "tragédies de salon" (pièces écrites pour être récitées, mais non représentées), le goût du public pour la tragédie étant alors limité.

Contrairement au théâtre antique grec qui l'a inspiré, **ce nouveau théâtre exclue toute réflexion d'ordre politique ou philosophique.**

Les représentations sont d'abord associées aux fêtes religieuses, mais elles en deviennent peu à peu indépendantes.



C'est la comédie qui se développe surtout au II^e siècle av. J.-C., avec par exemple les pièces de **Plaute** et de **Térence**, adaptées de la comédie nouvelle grecque. Ces pièces mettent généralement en scène une intrigue domestique, à laquelle s'ajoutent parfois (chez Térence), des intentions morales. Elles se composent pour l'essentiel de dialogues, dont un à deux tiers sont chantés.

Les grands noms de la comédie romaine



TERENCE : Publius Terentius Afer (v.190 av.J-C - 159 av. J-C)
Poète comique latin, né à Carthage. Ses comédies, inspirées du Grec Ménandre, font s'affronter des personnages décrits avec une grande finesse psychologique et animés de bons sentiments : "*L'homme qui se punit lui-même*"; "*L'Eunuque*"; "*Les Adelphe*s"; ***Phormion*** (dont s'inspira Molière dans "*Les Fourberies de Scapin*")



PLAUTE : Titus Maccius Plautus (v.254 av. J.-C.-184 av. J.-C.)
Poète comique latin très populaire dans la Rome antique. Ses comédies (dont vingt sont parvenues jusqu'à nous, et qu'il est impossible de dater) montrent avec beaucoup de verve le petit peuple romain: "*Amphitryon*"; ***L'Aulularia*** ("La Comédie de la Marmite") a inspiré Molière, qui en a tiré le sujet de ***L'Avare*** et qui repris également ***Amphitryon***

1.1.4 Le déclin du théâtre classique

Au II^e siècle apr. J.-C., le théâtre littéraire est supplanté par des spectacles populaires. Les combats de gladiateurs eux-mêmes sont théâtralisés par le biais d'intrigues, de décors et de costumes.

L'Église chrétienne des premiers temps condamne le théâtre romain, contribuant à son discrédit et à celui des acteurs (qu'elle excommunie).

Avec la chute de l'Empire romain en 476 apr. J.-C., le théâtre classique disparaît de la culture occidentale pendant près de cinq cents ans. Il ne survit que par l'intermédiaire des bateleurs, jongleurs et ménestrels de l'époque médiévale.

(Entre deux, voir sur le site)

1.2 Le XVIIème

Contexte général :

Le XVIIe siècle voit se développer et se renforcer le système de **la monarchie absolue de droit divin**. Cette forme de gouvernement triomphe particulièrement sous le règne de **Louis XIV**. Le monarque n'est contrôlé par aucun autre. Il centralise tous les pouvoirs et ne partage aucune responsabilité.

La société est très contrôlée, et une forte censure est exercée par le Parlement qui contrôle la production des livres.

Des efforts permanents sont fournis pour **glorifier l'image du roi**, que ce soit à travers des gravures, des peintures ou encore des médailles. Les Palais du Louvre, puis de Versailles, contribuent à l'expression de la grandeur royale. De même, le XVIIe siècle voit se développer la tradition des panégyriques, discours élogieux sur le roi.

Le siècle s'ouvre sur le **Baroque** puis, c'est l'**âge classique**. « Classique » vient du latin « classicus » qui signifie « *de première qualité* », « *de premier plan* », « *hors de pair* ». Traditionnellement on considère qu'**au XVII le théâtre connaît son « apogée »**.

Au théâtre, le XVIIème siècle français est illustré par trois noms : **Corneille et Racine** pour la **tragédie**, et **Molière** pour la **comédie**.

- extrait du film *Molière*, d'A. Mnouchkine (1978) ;
- extrait du film *Le Roi danse*, de G. Corbiau (2000) ;

1.2.1 Le théâtre au XVII°

Le XVIIème siècle français est **le siècle du théâtre**, illustré par trois noms : **Corneille et Racine** pour la **tragédie**, et **Molière** pour la **comédie**.

1.2.1.1 LA TRAGEDIE

Des règles strictes sont édifiées pour **codifier le théâtre**. Elles sont énoncées par **Boileau dans son Art Poétique en 1674** mais largement inspiré par la Poétique d'Aristote. : « *la tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé (...); C'est une imitation qui est faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.* »

(extrait vidéo cyrano)

Ce qui caractérise surtout cette conception de la tragédie, c'est l'idée fondamentale d'« *imitation d'une action* ». En d'autres termes, il convenait d'entretenir le **spectateur dans l'illusion qu'il assistait non pas à la représentation d'une œuvre de fiction, mais au déroulement, sur scène, d'une histoire réelle**.

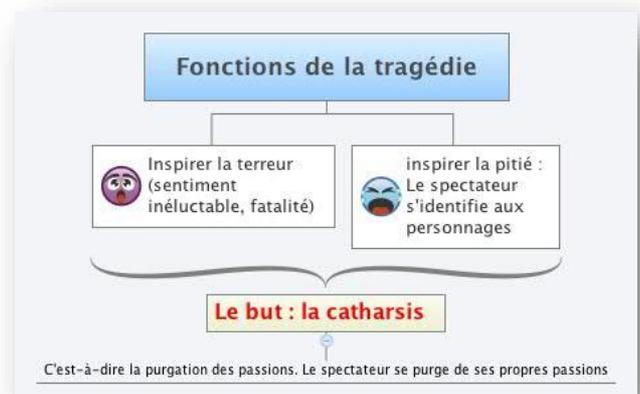
Les « règles » avaient donc pour but de faire naître un certain plaisir: celui de se croire **le témoin privilégié d'une aventure authentique**. Si le respect de ces « règles » ne procura jamais du génie, les auteurs de génie, à l'instar de Racine, surent les utiliser pour donner plus de force et de pathétique à leurs œuvres.

Le tragique au sens littéraire naît de la **confrontation du héros avec une force qui le dépasse**. (« **Fatum** », fatalité)

La fatalité permet de susciter les deux émotions que la tragédie se propose de provoquer chez le spectateur :

- La *terreur* devant un destin implacable ;
- Et la *pitié* pour le héros qui en est victime.

Plus profondément, le spectateur s'interroge avec le héros. il est censé se purger des mauvaises passions :



1.2.1.1.1 Le héros tragique

Le héros tragique est toujours de **haute condition**. Dans la tragédie antique, il est généralement frappé par la malédiction des dieux. Dans la tragédie française au dix-septième, il est roi, reine, Prince ou princesse ou grand seigneur...

La tragédie classique se propose de « **plaire et toucher** ». Or l'injuste malheur d'un héros parfait répugnerait au spectateur. À l'inverse le malheur d'un personnage abominable lui apparaîtrait comme un simple effet de justice. Il convient donc que le héros se situe entre ces deux extrêmes. Comme l'écrit Racine : « *Il faut que ce soit un homme qui par sa faute, devienne malheureux et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère* ».

Le héros tragique est toujours de **haute condition**.

Dans la mythologie grecque, le *héros* est un demi-dieu, fils d'un dieu et d'une mortelle. Sa naissance en fait donc un être d'exception. Il est donc logique qu'il réalise des exploits !

Dans la tragédie classique, le héros n'est plus aussi « divin » mais c'est toujours **un être hors du commun** : par sa position, sociale et politique ; par son pouvoir ; par la grandeur de ses qualités, ou de ses vices ; parfois, par son malheur.

Le héros racinien

Bien qu'il soit de haute condition, le héros racinien ne possède pas pour autant des qualités toujours exceptionnelles. Conformément aux préceptes d'Aristote, **il est à moitié coupable et à moitié innocent** : coupable dans ses égarements passionnels, innocent dans ses aspirations au bonheur.

Même lorsqu'il dispose d'un pouvoir absolu, le héros racinien éprouve à son détriment les limites de son autorité. **Sa passion se heurte toujours à la résistance ou à l'indifférence de la personne aimée**. Comme empereur, **Néron** (Dans *Britannicus* de Racine) peut tout - sauf conquérir le cœur de Junie .

Prisonnière de Pyrrhus, Andromaque est sous la dépendance de son geôlier. Mais celui-ci l'aime et, de ce fait, tombe sous la dépendance de sa prisonnière.

Aussi, déçu dans ses attentes, le héros racinien est-il désespéré.

Ses premières paroles disent souvent sa lassitude, sa résignation ou sa volonté de mourir. C'est **Phèdre** qui déclare, dès sa première apparition sur scène : « *Soleil, je te viens voir pour la dernière fois* ». (*Phèdre*, 1,3, v. 172.)

Le héros racinien se sait voué au malheur. Sa mort est inéluctable. Il finit...

- Assassiné : comme Britannicus par Néron,
- Soit il se suicide comme Phèdre.

C'est l'histoire **d'une chute et d'une déchéance**.

Comme l'écrit Racine : « *Il faut que ce soit [un personnage] qui par sa faute devienne malheureux et tombe d'une grande félicité et d'un rang très considérable dans une grande misère* ».

Un personnage « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocent »

Racine met en scène un « monstre », comme Néron, mais il ne le montre que « naissant ^I ». Avant de verser dans la tyrannie, Néron a été un bon empereur. **C'est le passage de la bonté à la cruauté que le dramaturge analyse**.

Le cas le plus typique reste **Phèdre**. Est-elle incestueuse en aimant son beau-fils Hippolyte? Objectivement, elle ne l'est pas puisque chacun croit

A RETENIR



Le personnage tragique :

Le conflit tragique oppose l'homme et un principe moral supérieur. C'est toujours l'ordre moral qui gagne...

Le héros tragique se réconcilie avec la Justice divine (malgré ou par sa mort). Il comprend sa démesure.

Le tragique c'est la marque de la fatalité, une fatalité acceptée par le héros.

Son profil :

- Il est seul. (Moralement)
- Il est soumis à un destin particulier (par ses origines ou par ses actions)
- Il sait qu'il y a une puissance supérieure
- Il a un immense désir de bonheur mais ce bonheur impliquerait de commettre une infraction vis-à-vis de la loi « divine »
- Il commet une faute qui va entraîner sa perte. Il le sait. Il est donc à la fois responsable de ses actes et jouet de la divinité. C'est un personnage contradictoire.
- Il commet cette faute en le sachant.

que Thésée, son mari, est mort. Subjectivement, **elle se croit cependant coupable. Seul compte pour elle ce sentiment de culpabilité qui la ronge.**

Le héros cornélien

Il a des caractéristiques différentes.

Par sa naissance aristocratique, il appartient à une élite sociale et morale.

Sa «**générosité**» naturelle le prédispose à la **grandeur d'âme**.

Il trouve la force et les moyens de surmonter les coups du sort. L'héroïsme cornélien est avant tout **une exigence morale de perfection**.

La «gloire» en est la récompense, qui désigne à la fois la renommée et l'épanouissement des qualités humaines portées à leur plus haut degré.

Corneille propose une vision optimiste de l'homme.

Ainsi dans *Cinna*, l'empereur Auguste face aux tentatives d'assassinat dont il est l'objet ne sait comment réagir. Auguste finira par comprendre que, pour que Rome change, il lui faut d'abord se changer lui-même, devenir un **modèle de magnanimité**. Il pardonnera à tous.

Il arrive néanmoins que le héros mette son énergie vitale au service **d'une mauvaise cause**, dans l'assouvissement de ses passions ou de son ambition.

Il devient alors un héros sombre, monstrueux. C'est le cas de la reine **Cléopâtre** dans *Rodogune*, prête à tuer ses enfants pour conserver le pouvoir.

1.2.1.2 Les règles du théâtre classique

La règle de la vraisemblance : ce qui est présenté doit pouvoir se passer dans la réalité, le caractère des personnages et la logique de la situation doit être respectée. Pour participer affectivement à la pièce (identification : crainte et pitié) le spectateur doit pouvoir croire ce qu'il voit.

De la règle de la vraisemblance découlent les autres règles :

La règle des trois unités (« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli »)

- **Unité d'action** : l'intérêt doit être concentré sur un seul fait ou sur une seule crise morale

- **unité de lieu** : un seul lieu donc un seul décor, neutre. Le plus souvent une antichambre de palais.

- **unité de temps** : toute l'action se déroule en 24 heures. « une révolution du soleil »

- = **la règle de bienséance** (pas d'actions violentes ou choquantes sur scène, le langage sera noble, le style soutenu. Choix d'un langage spécifique : en vers, soutenu, « assaisonné » (Aristote) de multiples figures de style. Toute familiarité et tout comique est exclu. Interdiction de montrer ce qui peut heurter la pudeur ou la sensibilité du public

On ne montre pas de réalisme vulgaire, pas de duel, pas de combats ou suicides, pas de sang, pas de mouchoirs...)

La tragédie doit comporter cinq **actes** et être **en vers**.

La catharsis

Les auteurs dramatiques du XVII^e s'appuient sur la notion de **catharsis** (purification purgation) présente chez Aristote pour revendiquer la valeur morale du théâtre. Le spectacle de la passion dévastatrice en inspirant la terreur et la pitié, est censé guérir le spectateur de « toutes les passions du même genre ».

Il ne faut pas confondre **pathétique et tragique**. Un événement peut provoquer la pitié et la compassion sans être pour autant tragique.

Le fait tragique au sens littéraire du terme naît de **la confrontation du héros avec une force qui le dépasse**

Vidéo Catharsis

1.2.1.3 La structure de la tragédie

La tragédie **est une crise** : elle correspond à **l'explosion d'un conflit**, devenu inévitable, et elle s'achève avec sa résolution, heureuse ou malheureuse.

La crise tragique résulte de menaces ou de tensions depuis longtemps accumulées. Rien ne peut plus empêcher qu'elles éclatent : c'est le moment redouté.

La crise tragique est d'autant plus cruelle qu'elle oppose des proches par le sang et/ou par l'affection.

- Le duel entre Rodrigue et le Comte n'est pas horrible par lui-même, mais par le fait que le Comte est le père de Chimène, dont Rodrigue est épris (*Le Cid*).

Dans les tragédies de Racine, les liens familiaux sont encore plus étroits.

- Dans *Britannicus*, l'action se joue entre un fils (Néron), sa mère (Agrippine) et son demi-frère (Britannicus).
- Dans *Iphigénie*, le drame se noue entre une mère (Clytemnestre), un père (Agamemnon) et leur fille (Iphigénie).

Dans ce cadre familial, les assassinats surpassent en horreur tous les crimes : ce ne peut être que des Infanticides, des fratricides ou des parricides !

La **tragédie** doit comporter **cinq actes et être en vers**.

Une pièce classique est toujours structurée de la même manière.

• L'exposition

Elle doit être simple, rapide et complète et **présenter les circonstances de l'action et les principaux personnages**. Elle peut s'étendre sur un nombre de scènes variables et peut avoir des formes diverses : dialogue entre deux personnages principaux, de personnage secondaire entre un personnage principal et un personnage secondaire, monologue du personnage principal. Ce sont les scènes d'exposition

La crise tragique se déroule selon une progression continue : **le nœud, les péripéties et le dénouement** en sont les principales étapes.

Le nœud

Le nœud de l'intrigue désigne **les obstacles aux desseins que poursuit le héros. Sans obstacles, pas de nœud** ; et sans nœud, pas de crise. Ces obstacles peuvent être extérieurs ou intérieurs.

L'action est formée de l'ensemble des obstacles ; la progression de l'action peut se faire avec ou sans péripéties

La péripétie

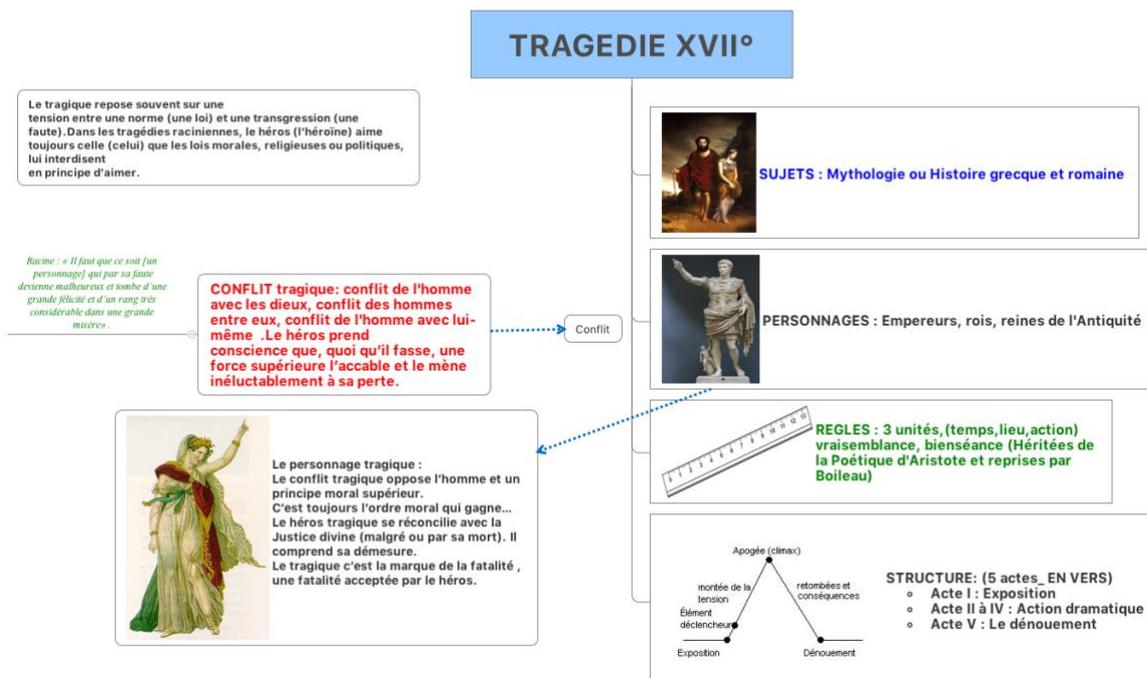
Après le nœud viennent les péripéties. Il s'agit d'un **événement imprévu, qui modifie la situation, mais qui est susceptible de se retourner**. Ainsi, dans *Phèdre*, on annonce la mort de Thésée. L'héroïne est donc veuve, libre d'aimer ailleurs et d'avouer sa passion à Hippolyte. À peine l'a-t-elle fait qu'on apprend que la mort de Thésée était un faux bruit, et que celui-ci va bientôt revenir !
(des personnages)

Le dénouement

Il se situe à la fin du dernier acte. L'intervention d'un événement extérieur – le deus ex machina – est proscrite. Le sort de tous les personnages doit être réglé.

Jean Racine (XVII^e - 1639-1699) représente l'auteur tragique par excellence. Il est l'auteur d'œuvres comme *Phèdre*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Andromaque*..

Le dénouement coïncide avec **la disparition des obstacles. Il fixe le sort des personnages**. Il doit être *nécessaire*, c'est-à-dire logique ; *rapide*, pour ne pas prolonger artificiellement l'action ; et *complet* : chez Racine, il est toujours funeste ; dans les tragédies cornéliennes, il peut être heureux ou malheureux.



1.2.1.4 Tragédie, Fatalité et Liberté

Un *fatum* - en latin « ce qui est dit » (fatalité) - s'accomplit inexorablement. Devient alors tragique **ce qui est déterminé à l'avance, donc inévitable**.

Le **héros prend conscience que, quoi qu'il fasse, une force supérieure l'accable et le mène inéluctablement à sa perte**.

Selon les époques et les auteurs, cette force a pour nom **les dieux, l'hérédité, l'Histoire ou les passions**.

1.2.1.4.1 La malédiction des Dieux

Les tragédies grecques identifient souvent la fatalité à une malédiction divine. *Œdipe Roi*, de Sophocle, en est l'exemple le plus frappant. Œdipe ne peut échapper à son destin.

Au XVII^e siècle, **Racine**, qui emprunte la plupart de ses sujets à la mythologie grecque, recourt fréquemment au même ressort.

Poursuivant **Phèdre** d'une haine implacable, Vénus inspire à l'héroïne une passion mortelle pour son beau-fils Hippolyte. Phèdre ne peut résister à cet amour, malgré la honte qu'il lui inspire :

Phèdre : *C'est Vénus tout entière à sa proie attachée* [...] dit-elle d'elle-même. Elle se suicidera. (*Phèdre*, 1,3,)

1.2.1.4.2 Les passions

a) La passion amoureuse :

il peut agir comme une force fatale. Dans toutes les tragédies de **Racine**, **l'amour est irrésistible, irrationnel et destructeur**.

Dès qu'elle aperçoit Hippolyte, Phèdre est emportée, comme par un coup de foudre :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. Un trouble se leva dans mon âme éperdue ; Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler, Je sentis tout mon corps et transir et brûler. (*Phèdre*, 1,3, v. 273-276.)

b) La passion du pouvoir

L'ambition peut aveugler et se révéler fatale.

Dans *Iphigénie* de Racine, Agamemnon sacrifie sa fille pour avoir l'honneur de commander les Grecs.

Chez Corneille, dans *Rodogune*, la reine Cléopâtre décide de faire assassiner l'un de ses fils dans l'espoir de conserver son trône.

Toutes les passions humaines - la colère, la jalousie, la vengeance, l'appétit de conquêtes ou de gloire -

peuvent être les moteurs de la fatalité.

1.2.1.5 La faute tragique

Le héros tragique est rarement innocent.

Le tragique repose souvent sur **une tension entre une norme (une loi) et une transgression (une faute)**.

D'où le châtement que les dieux infligent en réparation ou en expiation d'une faute. Celle-ci peut être de trois sortes, qui peuvent se combiner :

- tantôt il s'agit d'une méprise ou d'une **erreur involontaire** : chez Sophocle, c'est le **cas d'Œdipe**, qui tue son père Laïos sans savoir qui il est.

- souvent, enfin, il s'agit de **l'hybris**, un **sentiment de démesure et d'orgueil** qui pousse l'homme à défier les dieux, à vouloir les égarer ou les égaler. Voleur du feu sacré, Prométhée attente à la puissance de Zeus. Pareil crime « doit se payer », déclare le Pouvoir, au début du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

Quelle que soit sa nature, la faute peut avoir été commise des générations auparavant. **Il y a, dans la tragédie grecque, une hérédité du crime et de la faute**. Ceux-ci se transmettent, tel un héritage qui, à chaque génération, appelle la sanction divine.

1.2.1.6 L'amour coupable

Dans les tragédies raciniennes, le héros (l'héroïne) aime toujours celle (celui) que les lois morales, religieuses ou politiques, lui interdisent en principe d'aimer.

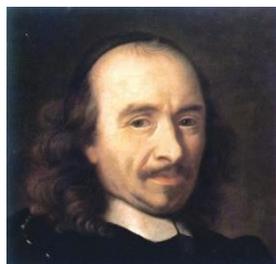
Chez Racine, dans *Britannicus*, Néron, époux d'Octavie, ne devrait pas s'éprendre de Junie, et encore moins la faire enlever.

Dans *Bérénice*, au mariage de Titus et de Bérénice s'oppose la haine de Rome pour tout ce qui lui rappelle la royauté^I.

Dans *Phèdre*, l'épouse de Thésée aime Hippolyte, bien qu'il soit son beau-fils ; ce dernier, de son côté, n'aurait pas dû s'éprendre d'Aricie qu'une loi du royaume voue au célibat.

Aussi, même s'ils ne peuvent s'empêcher d'aimer, leur passion étant irrésistible, les personnages se sentent-ils coupables d'aimer. C'est Phèdre qui s'écrie : « *Je respire à la fois l'inceste et l'imposture* ». (*Phèdre*, IV, 6, v. 1270.)

Grands auteurs de tragédie du XVII^e



Corneille est né à Rouen le 6 juin 1606 dans une famille bourgeoise. Il fait de brillantes études au collège des Jésuites de Rouen (de 1615 à 1622) et devient avocat en 1624. Après le succès de sa première pièce, *Mélite*, une comédie jouée à Paris en 1629 Suivront *La Place royale*, *L'Illusion comique*. il remporte un triomphe avec *Le Cid* en janvier 1637. Il est élu à l'Académie française en 1647. Ses chefs d'oeuvres tragiques ont pour titre *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune*... Corneille connaît son premier échec avec la tragédie *Pertharite* (1651) et s'éloigne de sa passion du théâtre. Il se consacre alors à la traduction en vers français de *L'Imitation de Jésus-Christ*. À l'instigation de Nicolas Fouquet (surintendant des finances), Corneille reprend la plume et connaît un dernier succès avec *Œdipe* en janvier 1659. Les pièces qui suivent sont globalement mal reçues et poussent Corneille à se retirer du théâtre en 1674. Il meurt dix ans plus tard, à Paris, le 1er octobre 1684



Racine est né le 22 décembre 1639 à La Ferté-Milon (en Picardie). Issu d'une famille modeste, très tôt orphelin, Racine est recueilli par sa grand-mère. C'est elle qui le fait admettre au couvent **janséniste** de Port-Royal, où il apprend le grec et le latin et découvre les grands poètes tragiques de l'Antiquité (Sophocle, Euripide et Eschyle). À partir de 1658, Racine fréquente les milieux littéraires et mondains (il rencontre *La Fontaine* vers 1660, *Molière* en 1663 et Nicolas Boileau) et devient dramaturge : après *La Thébàïde* (représentée en 1664 par la troupe de Molière) et *Alexandre le Grand* à la fin de l'année suivante, il connaît son premier grand succès avec *Andromaque* en 1667. Les années suivantes, les succès s'enchaînent avec *Bérénice* en 1670, *Bajazet* en 1672, *Mithridate* en 1673 et *Iphigénie* en 1674. Il est reçu à l'Académie française en 1673. En 1677, alors qu'il n'a que 37 ans, Racine rompt avec le monde théâtral et devient, avec Boileau, historiographe du roi Louis XIV. Après plus de dix ans d'absence, et sur la demande de Madame de Maintenon, il revient au théâtre avec deux tragédies bibliques : *Esther* en 1689 et *Athalie* en 1691. Racine meurt à Paris le 21 avril 1699

1.2.1.7 LA COMEDIE

Au XVII^e, la comédie n'est certes pas aussi bien considérée que la tragédie mais **Molière** (1622-1673) **va réussir à l'élever au niveau humain de la tragédie**.

Le roi Louis XIV en est friand et protège **Molière**. Celui-ci donne à la comédie un nouveau statut. Il renouvelle le genre en profondeur, à la fois miroir de la société de son temps et discours sur l'Homme.

Molière, à travers l'ensemble de ses pièces, va lutter contre la médiocrité, l'hypocrisie, l'inculture, la prétention de l'ensemble de ces personnages du siècle, qui, par le hasard de leur naissance, se conduisaient en despote et en tyran.

Contrairement aux personnages de la tragédie, ceux de la comédie sont de condition moyenne ou modeste et le dénouement est heureux.

Dans la tragédie, le héros change ses désirs pour s'adapter à l'ordre du monde tandis que dans la comédie, le personnage change l'ordre du monde pour l'accorder à ses désirs

Dans la tragédie, le désir du personnage doit se plier à l'ordre du monde (fatalité ou nécessité politique) tandis que dans la comédie, c'est le monde qui se plie au désir du personnage

La comédie française sera portée par **Molière** (1622-1673) qui touchera à tous les registres.

Le génie de Molière est de s'être situé au carrefour des diverses influences du théâtre comique, de s'en être nourri.

Molière s'inspire des auteurs latins Plaute et Térence et fait du valet ou de la servant un personnage essentiel.

La comédie au XVII^e

La comédie peut être écrite en 1, 3 ou 5 actes.

Elle peut être en vers ou en prose

Depuis quand :

Elle existe depuis aussi longtemps que la tragédie...c'est à dire depuis l'antiquité grecque.

Pourquoi faire ? :

Pour faire rire bien sûr mais pas seulement cela. Au XVII^e, avec **Molière**, la comédie devient plus noble ; elle se propose de **“ corriger les vices des hommes en les divertissant ”** (dixit **Molière**). Cet auteur, tout en faisant rire les spectateurs par des passages comiques tirés de la farce (genre populaire très pratiqué au moyen-âge), un genre qu'il a longtemps joué, tournait en ridicule les travers humains. Il le dit lui-même: **“ On veut bien être méchant, mais on ne veut pas être ridicule ”**.

Qui ? :

Les personnages sont généralement issus de **milieux bourgeois ou du peuple**.

Quel sujet ?

Le plus souvent, il s'agit d'un couple de jeunes amoureux qui ne peuvent s'épouser à cause d'un père autoritaire ou cupide qui veut choisir lui-même son gendre. L'intrigue de la pièce va donc consister à le duper par diverses manières...

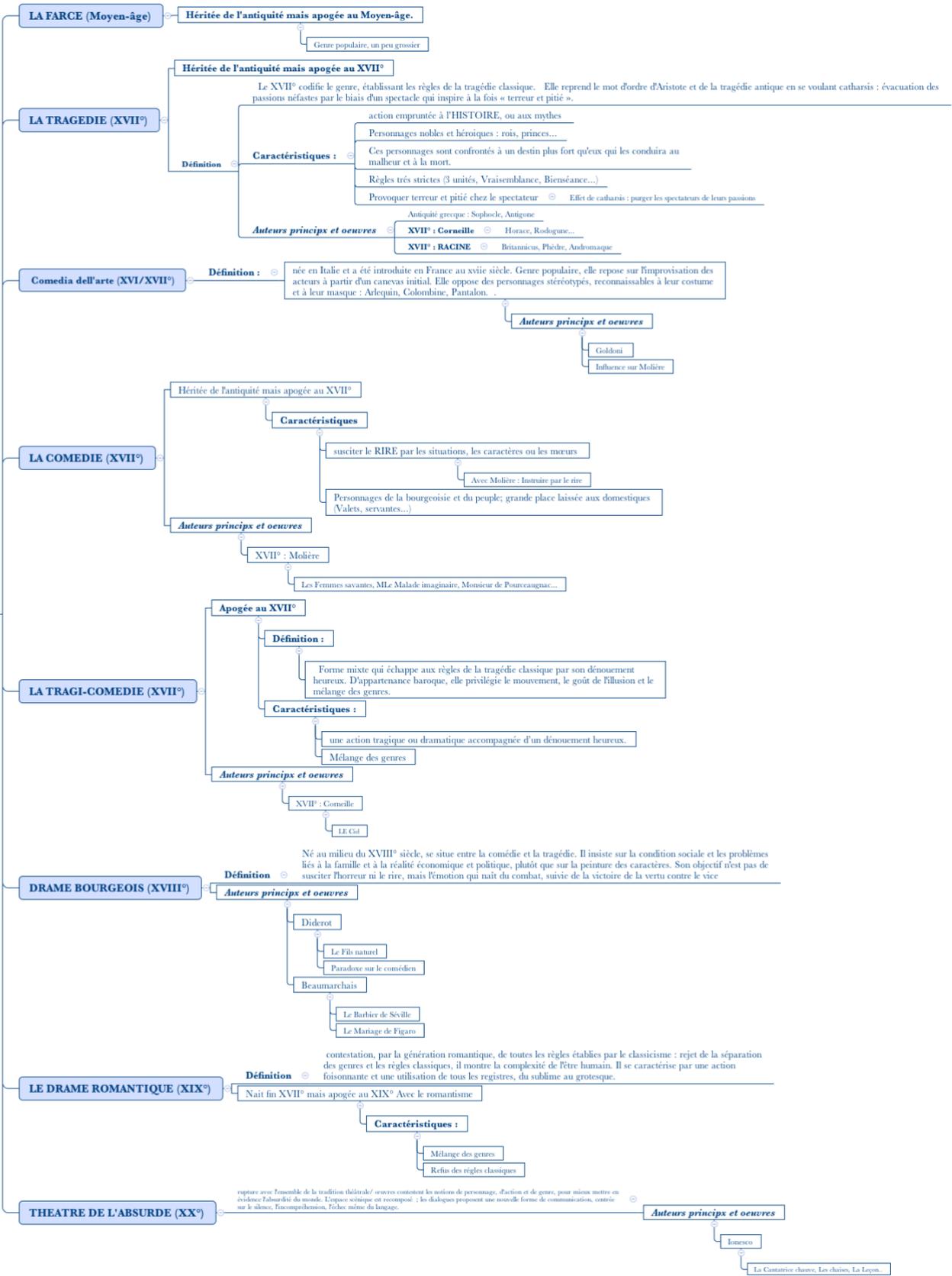
Quelle fin ?

Son dénouement (sa fin) doit être heureux. **C'est la jeunesse et l'amour qui triomphent.**

Différences Comédie et tragédie

	<i>Comédie classique (XVIIème)</i>	<i>Tragédie classique (XVIIème)</i>
Composition	<i>3 ou 5 actes en prose ou vers, registre soutenu ou familier Règles des trois unités, de la bienséance et de la vraisemblance. Registre comique.</i>	<i>5 actes en alexandrins, ton noble Règles des trois unités, de la bienséance et de la vraisemblance. Registre tragique.</i>
Lieu(x) et époque(s)	<i>Lieux familiers/ordinaires, cadre urbain et domestique contemporain du public</i>	<i>Antiquité, époque biblique, dans des palais</i>
Personnages	<i>Bourgeois, petite noblesse, valets, ... souvent couple maître (dupé) / valet (rusé)</i>	<i>De très haut rang : rois, héros mythologiques, ...</i>
Sujets et dénouement	<i>Amours contrariés par les pères de famille, thème de l'argent. Dénouement le plus souvent heureux</i>	<i>Le héros est accablé par un destin funeste qui le conduira à un dénouement malheureux.</i>
Fonctions	<i>Critique de la société en faisant rire = « corriger les mœurs par le rire »</i>	<i>La tragédie cherche à susciter terreur et pitié (« catharsis » d'Aristote). Fonction didactique (instruire) / plaire / émouvoir.</i>
Auteurs	<i>XVII : Molière, Corneille</i>	<i>XVII : Corneille, Racine</i>

FORMES THEATRALES



2 MOUVEMENTS LITTÉRAIRES :

2.1 Classicisme

A. En littérature

Idéal esthétique et humain représenté par les écrivains de la seconde moitié du XVIIe:

Traditionnellement on considère qu'au XVII le théâtre connaît son « apogée ».

Vidéo Grand palais https://www.youtube.com/watch?v=80cnvrTv_Z8

Vidéo 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=p2MnzNz2yaE>

Classique signifie d'abord « qui fait référence à l'Antiquité »

Le terme latin *classicus* signifie : « qui appartient à la classe supérieure des citoyens ». Par extension, l'adjectif va signifier « qui caractérise les meilleurs auteurs », puis, « les meilleurs auteurs que l'on enseigne dans les classes ».

Le terme de « *classicisme* » n'apparaît qu'au XIX^e siècle et caractérise donc des auteurs et des œuvres qui ne se désignaient pas ainsi eux-mêmes... C'est plutôt les antiromantiques qui ont créé cette appellation. En effet, le tout jeune romantisme se pensait moderne parce qu'il refusait les règles et l'imitation des anciens et prônait la liberté ainsi que l'écrit Stendhal dans *Racine et Shakespeare* en 18.. « *le romantisme est l'art de présenter aux peuples des œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères* ».

S'il est difficile de définir avec précision la période classique dans le temps, on peut globalement dire qu'elle coïncide avec la monarchie absolue de Louis XIV (1640-1715), période de puissance politique et culturel de la France.

De ce fait **le classicisme s'oppose au baroque**, qui le précède et qui correspond à une période de troubles (Guerre de religion, Fronde, instabilité...) et aussi aux Lumières (Période prérévolutionnaire) et au romantisme.

Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, écrit : « *il y a classicisme [...] lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle s'est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est-à-dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel, [...] lorsque la puissance de l'idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu'il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme les lieux communs adoptés par l'élite* ».

Parmi les règles d'or du classicisme, qui a produit nombre de chef-d'œuvre en un temps assez court, l'art se doit d'être **utile et agréable** ; pour Racine, ou La Fontaine, **il faut instruire et plaire**, (idée héritée de Platon, Horace...). Ainsi La Fontaine, dans la préface des Contes (deuxième partie, 1666), écrit : « *Le secret de plaire ne consiste pas toujours en l'ajustement ; ni même en la régularité : il faut du piquant et de l'agréable, si l'on veut toucher. Combien voyons-nous de ces beautés régulières qui ne touchent point, et dont personne n'est amoureux ?* »

La **catharsis**, qui doit « purger » les passions du spectateur de théâtre est un élément clé de cette volonté d'instruire. L'œuvre d'art est utile, puisqu'elle vise à corriger les vices et les défauts des hommes.

L'autre règle essentielle est **l'imitation** des Anciens.

Un art au service du pouvoir :

L'art et la littérature, au service du pouvoir politique, devaient en dépeindre la puissance et porter les valeurs françaises à l'étranger. Le château de Versailles, par exemple, fut copié en Prusse, en Russie et en Autriche. Parmi les grands noms de l'époque : Jules Hardouin-Mansart, Le Nôtre, Le Brun, Girardon...

L'esprit classique

L'écrivain classique se doit de respecter certains grands principes :

- **Se conformer à la raison**, c'est-à-dire s'en tenir à des vérités qui puissent être admises par la plupart de ses contemporains :
- **Insister sur la vraisemblance** des caractères dépeints ;
- **Imitation des Anciens**, sans renoncer à faire oeuvre personnelle
- **Désir de plaire et d'instruire** (dépassement de l'individu pour atteindre un Homme éternel, un Beau idéal, une vérité universelle)
- **Séparation des genres**;
- **Respect des règles**;
- **Équilibre, mesure, ordre, simplicité**, naturel dans le style

Quelques grands auteurs « classiques »

- Molière (1622-1673)
- Racine (1639-1699)
- La Fontaine (1621-1695)
- Bossuet (1627-1674)

Video sur classicisme : (Bons profs)

<https://www.youtube.com/watch?v=6uj9WxaMAzo>

<https://www.youtube.com/watch?v=ysEEAr6Xm44>

B. Classicisme dans les autres arts

Œuvres classiques

Vidéo Grand Palais <https://www.youtube.com/watch?v=yWT59o6jXJc>

2.2 L'Absurde camusien

L'Absurde

Dans le langage courant, ce mot désigne ce qui n'a pas de sens (par exemple, une décision absurde). Ce concept a été défini par Camus dans Le Mythe de Sisyphe (1942), repris dans L'Étranger (1942), puis au théâtre dans Caligula et Le Malentendu (1944).

L'Absurde commence avec la prise de conscience du caractère machinal de l'existence et de la certitude de la mort à venir au bout d'une vie où le temps fait succéder inexorablement chaque jour l'un à l'autre : « *Sous l'éclairage mortel de cette destinée, l'inutilité apparaît. Aucune morale, aucun effort ne sont a priori justifiables devant les sanglantes mathématiques de notre condition* ».

L'Absurde naît aussi de l'étrangeté du monde qui existe sans l'homme et qu'il ne peut véritablement comprendre. **L'absurde est ainsi la conséquence de la confrontation de l'homme avec un monde qu'il ne comprend pas et qui est incapable de donner un sens à sa vie** : « *Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité.* »

La Révolte

Pour Camus, **il n'est pas question de renoncer face à l'absurdité de la vie**. La révolte, concept développé par Camus dans L'Homme révolté en 1951, est une réponse à l'absurde.

Il s'agit pour Camus de **dépasser l'absurde avec des moyens purement humains**, sans chercher le secours d'une quelconque transcendance (par exemple, dans la religion) ou d'une quelconque idéologie (par exemple, le marxisme ou l'existentialisme). Camus ne propose pas de solution toute faite et préétablie mais considère que **cette révolte doit prendre la forme d'une action collective** où l'homme est pleinement conscient de sa condition : « *Je me révolte donc nous sommes* », dira-t-il dans L'Homme révolté.

C'est ainsi que **la solidarité** entre les hommes devient une valeur fondatrice dans La Peste et qu'elle permet de faire face à l'Absurde, comme en témoigne la lutte du docteur Rieux et des formations sanitaires à ses

côtés. **Rieux est alors l'exemple de l'homme révolté** dont l'engagement individuel et collectif, avec des moyens uniquement humains, vient à bout de l'absurdité de la vie, symbolisée par le fléau de la peste.

Le Mythe de Sisyphe, A. Camus, 1942 (extrait)

« On ne nous dit rien sur Sisyphe aux enfers. Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée ; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté tout humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine. C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfoncé peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son des-tin. Il est plus fort que son rocher. Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas l'espoir de réussir le soutenait ? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient. Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris ».

Le Mythe de Sisyphe, 1942 : Le suicide

« Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre. (...)

Si je me demande à quoi juger que telle question est plus pressante que telle autre, je réponds que c'est aux actions qu'elle engage. Je n'ai jamais vu personne mourir pour l'argument ontologique. Galilée, qui tenait une vérité scientifique d'importance, l'abjura le plus aisément du monde dès qu'elle mit sa vie en péril. Dans un certain sens, il fit bien. Cette vérité ne valait pas le bûcher. Qui de la Terre ou du Soleil tourne autour de l'autre, cela est profondément indifférent. Pour tout dire, c'est une question futile. En revanche, je vois que beaucoup de gens meurent parce qu'ils estiment que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. J'en vois d'autres qui se font paradoxalement tuer pour les idées ou les illusions qui leur donnent une raison de vivre (ce qu'on appelle une raison de vivre est en même temps une excellente raison de mourir). Je juge donc que le sens de la vie est la plus pressante des questions ».

Le Mythe de Sisyphe, 1942 : L'absurde

« Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement, le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement. « Commence », ceci est important. La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. Elle l'éveille et elle provoque la suite. La suite, c'est le retour inconscient dans la chaîne, ou c'est l'éveil définitif. Au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence : suicide ou rétablissement. En soi, la lassitude a quelque chose d'écœurant. Ici je dois conclure qu'elle est bonne. Car tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle. Ces remarques n'ont rien d'original. Mais elles sont évidentes : cela suffit pour un temps, à l'occasion d'une reconnaissance sommaire dans les origines de l'absurde. Le simple « souçi » est à l'origine de tout.

De même et pour tous les jours d'une vie sans éclat, le temps nous porte. Mais un moment vient toujours où il faut le porter. Nous vivons sur l'avenir : « demain », « plus tard », « quand tu auras une situation », « avec

l'âge tu comprendras ». Ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le saisit, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait demain, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde.

Un degré plus bas et voici l'étrangeté : s'apercevoir que le monde est « épais », entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier. Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces dessins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu. L'hostilité primitive du monde, à travers les millénaires, remonte vers nous. Pour une seconde, nous ne le comprenons plus puisque pendant des siècles nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions, puisque désormais les forces nous manquent pour user de cet artifice. Le monde nous échappe puisqu'il redevient lui-même. Ces décors masqués par l'habitude redeviennent ce qu'ils sont. Ils s'éloignent de nous. De même qu'il est des jours où, sous le visage familier d'une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années, peut-être allons-nous désirer même ce qui nous rend soudain si seuls. Mais le temps n'est pas encore venu. Une seule chose : cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde ».

L'Homme révolté, 1951 : La révolte

« Voici le premier progrès que l'esprit de révolte fait faire à une réflexion d'abord pénétrée de l'absurdité et de l'apparente stérilité du monde. Dans l'expérience absurde, la souffrance est individuelle. À partir d'un mouvement de révolte, elle a conscience d'être collective, elle est l'aventure de tous. Le premier progrès d'un esprit saisi d'étrangeté est donc de reconnaître qu'il partage cette étrangeté avec tous les hommes et que la réalité humaine, dans sa totalité, souffre de cette distance par rapport à soi et au monde. Le mal qui éprouvait un seul homme devient peste collective. Dans l'épreuve quotidienne qui est la nôtre, la révolte joue le même rôle que le cogito dans l'ordre de la pensée : elle est la première évidence. Mais cette évidence tire l'individu de sa solitude. Elle est un lieu commun qui fonde sur tous les hommes la première valeur. Je me révolte, donc nous sommes ».

3 L'ART D'ANALYSER UN TEXTE THEATRAL

Les questions à se poser pour étudier un texte théâtral :

Rappel : sauf exception, un texte théâtral n'est pas fait pour être lu mais **pour être joué**, représenté.

- **Théâtre en prose ou en vers ?** (Dans le dernier cas utiliser des éléments de la fiche poésie)
- **A quel genre (comédie, tragédie, tragi-comédie, drame ...)** appartient le texte et à **quelle époque?** :
Selon les siècles, les buts du théâtre ne sont pas les mêmes.
- **Quelle est la nature du texte ? :**
Un monologue délibératif, autres ? une scène de conflits ? une scène d'exposition ? une scène de déclaration d'amour ?, tirade ? etc.
- **Quel est le thème abordé ? :**
Thème classique (la jalousie, l'amour, le dilemme, etc) ; reprise de mythes ?
- **A quel moment se situe le texte à commenter ? :**
Voir références à l'acte, à la scène. Cela est surtout vrai pour les pièces classiques.
Exposition, nœud, péripéties, dénouement... Où en est l'intrigue principale ? La scène la fait-elle avancer rebondir... ?,
 - **L'acte I :** présente l'action, **la scène d'exposition** peut s'étendre sur plusieurs scènes, elle **situe l'action, peint les personnages, présente les relations, les rapports de force, les alliances, etc.**
 - L'acte II : opère un changement dans l'action, les conflits se développent.
 - **L'acte III :** est souvent le lieu du coup de théâtre, le renversement de situation, un événement inattendu. C'est le moment de la crise.
 - L'acte IV : essaye de trouver une solution, démêle l'intrigue, pour conduire à un dénouement.
 - **L'acte V :** résout les problèmes dans la comédie, ou précipite la fin des personnages dans la tragédie.
- **Personnages**
Leur rôle (principal, secondaire ; éponyme ; statut social, etc ; rôle dans la pièce ...) et leurs caractéristiques : traits de caractère, valeurs morales dont ils sont porteurs, argumentation développée
 - Que sait-on de chaque personnage ?
 - Quelle image donne-t-il de lui ?
 - Quelle image les autres personnages donnent-ils de lui ?
 - Quel lien unit les personnages ? rapports harmonieux ou conflictuels ?
 - Quels sont les éventuels rapports de force ?
- **Langue**
 - Quel est le registre de langue des différents personnages ?
 - Emploient-ils le même registre ?
 - Décalages éventuels.
- **Les didascalies :**
C'est tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages.
Les didascalies servent à commenter, à éclaircir le dialogue.
On observe que les didascalies gagnent en importance au fil des siècles, notamment à partir du XIX^e siècle, qui inventa la notion de mise en scène.
Leurs places, leurs importances (quels renseignements nous donnent-elles sur les personnages, sur l'action, le décor, etc.) ?

- **Observez les didascalies (ou l'absence de didascalie).**
 - Quelle relation s'établit entre les paroles et les gestes ?
 - Quel ton doit être adopté ?
 - Éléments symboliques du décor.
- **La double énonciation :**
 - Qui parle ? À qui ? (tirade, monologue, dialogue, stichomythies, etc.) ?
 - Qui parle le plus, le moins ? (La répartition de la parole est importante. Celui qui parle le plus est souvent celui qui a le pouvoir...) Pourquoi ?
 - Que sait le public que les personnages présents ne savent pas ? Aparté ? Cela peut-il créer un effet d'attente comique / tragique ?
 - Repérez et analysez le rôle de certaines formes propres au langage dramatique :
 - Monologue (un personnage parle, seul sur scène), aparté (parole prononcée par un personnage et que seul le spectateur est censé entendre),
 - Tirade (réplique)
 - Stichomythie (échanges très rapide de répliques très courtes)
 - Aparté
- **Réfléchir au sens du titre.**
- **Quelle est la répartition de la parole ?**
Qui parle le plus ? (C'est souvent un signe que le personnage a le pouvoir sur le – ou les- autre(s))
- **Y a-t-il un écart avec un genre, une situation typique au théâtre ? :**
Cela est souvent vrai pour les pièces du XXème qui innovent, modifient, reprennent, inventent parfois un nouveau genre.
- **Envisager le texte dans sa dimension spectaculaire**
(Rappelez-vous l'OE : théâtre, texte et représentation) : didascalies, rôle des objets, jeu des comédiens...
Le second destinataire est toujours le spectateur ! Que veut-on lui dire et lui montrer, que veut-on lui faire éprouver à travers ces mots, ces gestes, ces lumières, ces décors, ...?

Analyse des registres :

- **Quels sont les registres utilisés ? :**
 - **Registre** (la tonalité) de l'extrait : comique ou tragique ? mélange ? Burlesque ? Pathétique...
Certaines pièces mêlent tragique et comique.
 - **Le registre comique :**
Il vise à faire rire le spectateur (mais il n'est généralement pas gratuit, puisqu'il possède souvent une visée didactique : corriger les moeurs en faisant rire). On distingue plusieurs formes de comique :
 - *le comique de mots ou de paroles : jeux de mots, insultes, traits d'esprits, ...*
 - *le comique de situation : naît d'une situation particulière (trompeur trompé, arroseur arrosé, voleur volé, quiproquo, personnage caché, ...)*
 - *le comique de gestes : provient essentiellement de la gestuelle d'un acteur : mimiques, chutes, bastonnades, gifles, grimaces, ...*
 - *le comique de répétition : dû à un effet mécanique de répétition (de paroles, de gestes, ...)*
 - *le comique de caractère : s'appuie sur un trait ridicule et grossi de la personnalité d'un personnage (jalousie maladroite, avarice, ...)*
- Il faut aussi prendre en compte
- *le burlesque : forme de comique qui provient du décalage entre le fond et la forme (par exemple, personnage de haut rang qui s'exprime de manière vulgaire ou inversement, personnage ordinaire qui tente de s'exprimer en termes relevés)*
 - *la farce : comique grossier qui s'appuie sur des situations schématiques (coups de bâtons, bousculades, renversements de situation : arroseur arrosé, ...).*

On cherchera toujours à analyser précisément les procédés comiques, notamment en mettant en évidence une forme de décalage (chute, effets de surprise, décalage entre le ton et le contenu du discours, ...), souvent à la source du comique.

- **Le registre pathétique :**

Il vise à susciter la pitié, la compassion. Principaux procédés (liste non exhaustive) :

- évocation d'une situation douloureuse
- champ lexical de la douleur, de la souffrance
- hyperboles, exclamations, ... soulignant la douleur.

- **Le registre tragique :**

Il met en scène un personnage confronté à une force supérieure (= le destin) qui l'accable et le mène inexorablement à sa perte. A l'origine, intimement lié au genre de la tragédie, on le trouve aujourd'hui dans d'autres genres (comédies, roman, poésie, ...). Ce registre vise à provoquer terreur et pitié chez le spectateur. On retiendra trois éléments fondamentaux pour sa définition :

- **une issue funeste** : champ lexical de la mort, de la souffrance, ...
- **la présence d'une force supérieure** (on pourrait dire transcendante) qui écrase le héros et le pousse à sa perte (= le destin ou la fatalité). Cette fatalité peut prendre plusieurs visages : les dieux, les passions, les contraintes sociales (honneur, statut social, ...), l'hérédité, ...
- **la nécessaire conscience du héros de cette fatalité** (et ses efforts pour s'y soustraire) : le sentiment tragique naît, en effet, de cette prise de conscience du destin et de la lutte du personnage pour y échapper.

Analyse du style

- **Les champs lexicaux** : relever ceux qui dominent uniquement et les commenter.
- **Les figures de style** : métaphores, comparaisons, hyperboles, personnifications, litotes... A relever et à commenter
- **La ponctuation** : est-elle présente ? Si oui, quel rôle joue-t-elle ? Si non, pourquoi ? (fluidité...)
- **Les niveaux de langue** (soutenu, familier, courant...)
- **Les adjectifs** (mélioratifs, péjoratifs) : servent-ils à faire un portrait positif ou négatif d'une personne, d'un objet, d'une situation ?
- **Les structures de phrase** : interrogatives, exclamatives, affirmatives, négatives / ponctuation.
- **Le rythme du discours** : rapide, lent... En quoi peut-il montrer l'état d'esprit du personnage ou faire lien avec le sujet de la scène?
- **Les temps et modes des verbes** : présent, passé, futur, impératif, conditionnel...
- **La versification** (rimes suivies ? embrassées ? croisées ? ; alexandrins ? décasyllabes... ? Y-a-t-il des enjambements ? des rejets ? des contre-rejets ? allitérations ? assonances ?)

4 LA QUESTION DE LA MISE EN SCENE

Espace scénique : Rapport scène/salle :

Zone de jeu utilisée par les acteurs.

Il peut s'agir du plateau proprement dit, mais il arrive que les acteurs descendent dans la salle parmi les spectateurs ; il y a alors (momentanément ou régulièrement) confusion des espaces scénique et public.

Le lieu où spectacle se déroule fait sens : « vrai » théâtre ou lieu récupéré, détourné (usine, etc) ? rue, parc public, transport en commun...

Position du public par rapport à la scène :

- Frontale, en vis-à-vis, en cercle, demi-cercle...
- Esthétique du « quatrième mur »
- Scène bi frontale ? ou les comédiens jouent-ils, par exemple, avec le public ?
- Y a-t-il des adresses directes aux spectateurs ? (effet de distanciation).
- Comment fonctionne l'espace de jeu quant à ses entrées et sorties ?
- Le hors-scène.

Espace dramatique :

C'est-à-dire ce que représente le décor (un salon, un parc, un temple...).

Esthétique du décor : **réaliste**, voire naturaliste, métaphorique, dépouillé ? Absence de décor ?

Théâtre d'illusion ou théâtre de convention (s) ?

Recensement des objets : accessoires, mais aussi tous les éléments du décor, les costumes.

- **La lumière, le son ou la musique** sont aussi des « objets » théâtraux. Ils peuvent, bien sûr, être analysés séparément. L'essentiel étant de montrer **la cohérence entre ces divers objets**.
- Fonctionnement de tous ces objets : **sont-ils utilisés comme simples accessoires de jeu ou comme éléments purement décoratifs ? Ont-ils valeur de signes** sociaux, culturels, historiques, ou de symboles ? **Sont-ils détournés de leur fonction habituelle ? Valeur des matériaux utilisés ?** (rudes, doux, primitifs, travaillés, etc). Couleurs (signifiantes ?) .
- **Lumières :** art de sculpture de l'espace. La lumière peut être « réaliste », en mimant, par exemple, les moments de la journée mais elle peut aussi créer des ambiances « psychologiques ». Elle délimite des espaces, crée des volumes, isole, permet des « gros plans » sur un personnage ou un objet. Elle rythme le spectacle et doit être **analysée comme un signe théâtral**, même si ses variations sont très discrètes et qu'on l'oublie, parfois. Rôle de la couleur, mais aussi de l'ombre.
- **Musique**, bruitages... comment ces signes fonctionnent-ils ?
- **Costumes :** il est parfois impossible de les décrire tous. On peut se contenter de donner **les aspects les plus caractéristiques ou originaux** : costumes de l'époque de la fable (à distinguer, bien sûr, de l'époque de l'écriture) ; anachronismes ? ou volonté de « contemporanéiser » ? (voir « parti-pris » plus loin). Ou encore ne renvoyant à aucune époque particulière.
 - Fonction sociale du costume. Matériaux, couleurs et sensations qu'ils produisent.

Cohérence de l'esthétique des costumes et du décor ? des costumes et du jeu des acteurs (rapport du

costume au corps) ?

Jeu et rapports proxémiques :

Désigne la distance physique entre les comédiens (donc les personnages).

Le regard peut entrer dans cette analyse. Il est un moyen d'« harponner » un autre et de réduire, par exemple, la distance physique. L'analyse des distances entre comédiens (et personnages) et de leurs mouvements va poser la question de **la place de l'acteur dans l'espace**, du type de **gestuelle utilisée**, de la qualité de l'énergie déployée. Et donc de la façon d'utiliser sa voix, (voire les accents ou intonations particulières)

Le style de jeu est-il en cohérence avec l'esthétique du décor ? Conventions théâtrales (aparté ou effets de distanciation, etc) et aussi du rapport du comédien à son personnage : jeu naturaliste, distancié, ... ?.

• **Autres éléments.** Ils font partie de la représentation mais peuvent être étudiés indépendamment du spectacle : l'affiche, le programme, le billet d'entrée, dans certains cas. L'lieu d'accueil dans le cas du théâtre du soleil

• **Le parti-pris du metteur en scène :** C'est sa définition qui est le véritable objectif de l'analyse de la représentation. La mise en scène est le résultat d'un CHOIX. Le metteur en scène s'est-il simplement mis au service du texte ou a-t-il utilisé le texte comme « pré-texte » ? **Qu'a t'il voulu montrer, démontrer, souligner, mettre en valeur ... ?** Cohérence de l'ensemble des signes ? A-t-il atteint son objectif ? (Voir vidéo intervention F.Ortiz)

5 LE VOCABULAIRE DU THEATRE

Aparté

L'aparté est une forme particulière de réplique, prononcée par un personnage de façon qu'elle soit audible par le public, mais pas par son/ses interlocuteurs sur scène (ou parfois seulement par une partie d'entre eux). Il produit souvent un effet comique.

Burlesque

Tonalité d'un texte à visée parodique qui traite dans un style familier un sujet noble.

Catharsis

Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique. Ce mode d'expression de soi qu'était le théâtre antique permettait, comme le psychodrame moderne, d'opérer une catharsis, une purification de l'âme, une liquidation des complexes

Dénouement

Fin d'une pièce de théâtre, assurant la résolution du conflit et fixant le sort des personnages.

Double énonciation

Phénomène typiquement théâtral par lequel, quand les personnages s'adressent les uns aux autres sur scène, l'ensemble de leurs propos est aussi, à travers eux, adressé au public par le dramaturge.

Dramatique

Étymologiquement, est dramatique ce qui se rapporte à l'action (to drama = l'action en grec).

Quand on parle de l'intérêt dramatique d'un passage, on souligne son importance dans la progression de l'intrigue. Par extension, le terme « dramatique » s'applique à tout ce qui concerne le théâtre. Il convient de bien distinguer ces deux acceptions, et de ne pas confondre le mot avec tragique ou pathétique.

Dramaturgie

Art d'écrire des pièces de théâtre.

Farce

Genre dramatique visant à faire rire par des procédés bouffons ou absurdes.

Guignol

Guignol est le héros d'un théâtre de marionnettes créé au début du XIXe siècle à Lyon. Par extension, désigne un type de théâtre caractérisé par la vivacité et la simplicité des dialogues, une facétie de mots et de situations, des allusions scabreuses, des disputes et des bagarres, une dimension caricaturale, etc.

Héroï-comique

Tonalité d'un texte à visée parodique qui donne un style noble à des réalités triviales ou à des personnages de basse condition.

Illusion théâtrale

Consiste à présenter au spectateur la fiction théâtrale comme réelle. Convention par laquelle le spectateur accepte d'y croire, fait semblant d'être dupe.

Monologue

On appelle ainsi les propos tenus par un personnage seul sur scène (ou qui se croit seul).

Pathétique

Qualifie l'expression des sentiments, de la douleur et des souffrances d'un personnage (to pathos= la souffrance, en grec), propre à susciter de l'émotion.

Péripétie

Rebondissement dans le cours de l'action.

Quatrième mur

Mur imaginaire séparant la scène de la salle, l'acteur du spectateur. Les dramaturges naturalistes utilisaient cette image du 4e mur pour expliquer que toute scène doit être jouée comme dans une pièce fermée indépendante du spectateur. Ce dernier est alors placé en position de voyeur, et la vraisemblance de la scène est accrue, l'illusion théâtrale* renforcée.

Quiproquo

Situation théâtrale fondée sur la confusion entre une chose et une autre, une personne et une autre. Est le plus souvent source de comique.

Réplique

On appelle réplique les paroles prononcées par un personnage dans un texte de théâtre.

Satire

Désigne à l'origine une forme particulière de poème s'attaquant aux vices et aux ridicules d'une époque ou d'une personne. Par extension, tout écrit visant à critiquer ou à tourner une cible en dérision.

Scénographie

Art d'organiser l'espace scénique en agencant décors, lumières, accessoires, etc.

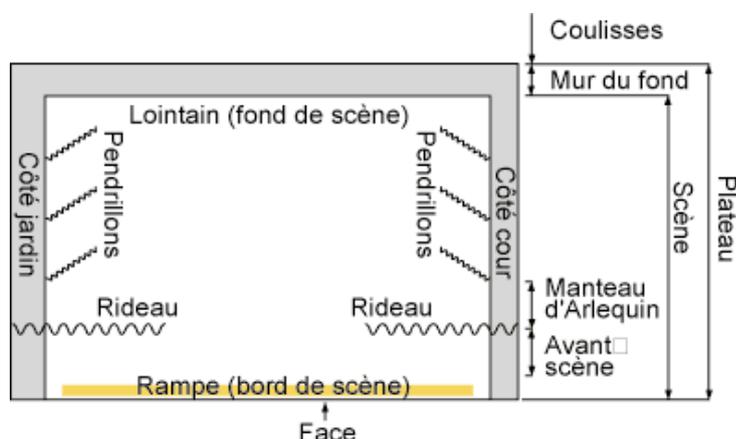
Tirade

Une réplique particulièrement longue est une tirade. Voir réplique.

Tragique

Qualifie ce qui relève de la tragédie. Plus généralement, une situation tragique implique la vaine lutte de l'homme contre des forces qui le dépassent (divinité, destin, fatalité, pulsions...).

a. Le vocabulaire de la scène



6 CORPUS

Texte 1 : Racine, BRITANNICUS, 1669 -Acte IV sc.3 (Vers 1313-1336)

L'auteur :

Racine est né le 22 décembre 1639 à La Ferté-Milon (en Picardie). Issu d'une famille modeste, très tôt orphelin, Racine est recueilli par sa grand-mère. C'est elle qui le fait admettre au couvent **janséniste** de Port-Royal, où il apprend le grec et le latin et découvre les grands poètes tragiques de l'Antiquité (Sophocle, Euripide et Eschyle). À partir de 1658, Racine fréquente les milieux littéraires et mondains (il rencontre La Fontaine vers 1660, Molière en 1663 et Nicolas Boileau) et devient dramaturge : après *La Thébaine* (représentée en 1664 par la troupe de Molière) et *Alexandre le Grand* à la fin de l'année suivante, il connaît son premier grand succès avec *Andromaque* en 1667. Les années suivantes, les succès s'enchaînent avec *Bérénice* en 1670, *Bajazet* en 1672, *Mithridate* en 1673 et *Iphigénie* en 1674. Il est reçu à l'Académie française en 1673. En 1677, alors qu'il n'a que 37 ans, Racine rompt avec le monde théâtral et devient, avec Boileau, historiographe du roi Louis XIV. Après plus de dix ans d'absence, et sur la demande de Madame de Maintenon, il revient au théâtre avec deux tragédies bibliques : *Esther* en 1689 et *Athalie* en 1691. Racine meurt à Paris le 21 avril 1699.

L'œuvre : *Britannicus* est une tragédie en cinq actes et en vers (1 768 alexandrins) de Jean Racine, représentée pour la première fois le 13 décembre 1669 à l'Hôtel de Bourgogne. L'épître dédicatoire est adressée au duc de Chevreuse. *Britannicus* est la deuxième grande tragédie de Racine. Pour la première fois, l'auteur prend son sujet dans **l'histoire romaine**. L'empereur Claude a eu un fils, Britannicus, avant d'épouser Agrippine et d'adopter Néron, fils qu'Agrippine a eu d'un précédent mariage. Néron a succédé à Claude. Il gouverne l'Empire avec sagesse au moment où débute la tragédie. **Racine raconte l'instant précis où la vraie nature de Néron se révèle : sa passion subite pour Junie, fiancée de Britannicus, le pousse à se libérer de la domination d'Agrippine et à assassiner son frère adoptif.**

Agrippine est une mère possessive qui ne supporte pas de perdre le contrôle de son fils et de l'Empire. Quant à Britannicus, il donne son nom à la pièce mais son personnage paraît un peu en retrait par rapport à ces deux figures.

Faire agir les ressorts de la tragédie grecque que sont **la terreur et la pitié** devant la violence des affrontements politico-passionnels, **l'émergence de la monstruosité du personnage principal**, et l'inéluctabilité du sort funeste des autres personnages. Racine restait ainsi **fidèle à l'esprit de la tragédie grecque** et fidèle aussi à sa propre conception de la tragédie : **les personnages sont saisis dans une crise proche de son dénouement**, car les passions, poussées à leur paroxysme, exigent une solution rapide ; ainsi est créée une tension dramatique extrême qui fait de la tragédie un jour fatal ; ainsi est représenté, conformément au modèle aristotélicien, **le moment crucial, l'instant critique, où le héros oscille entre le bien et le mal.**(Source France Inter)

Toute la **tension dramatique** de *Britannicus* naît de la rencontre entre **trois conflits** qui structurent la pièce et en s'additionnant, créent tout le tragique de la situation :

- **Le premier**, concerne **l'histoire politique**, l'avènement de Néron au sommet de Rome et sa transformation en progressive en tyran ;
- **Le second**, c'est la **nature des sentiments des personnages** qui vont avoir un impact politique réel : c'est en tombant amoureux de Junie qu'il va faire le premier pas vers la tyrannie,
- **Le troisième**, celui qui nous est donné à entendre dès le début de la pièce, à savoir **les relations entre Agrippine et Néron.**

Liste des personnages de Britannicus :

- **Néron**, empereur, fils d'Agrippine.
- **Britannicus**, fils de l'empereur Claudius (Claude).
- **Agrippine**, Veuve de Domitius Ænobarbus, mère de Néron, et, en secondes noces, veuve de l'empereur Claudius
- **Junie**, amante de Britannicus.
- **Burrhus**, gouvernant de Néron.
- **Narcisse**, gouvernant de Britannicus.
- **Albine**, confidente d'Agrippine.
- **Gardes**.

Néron est l'homme de l'alternative ; deux voies s'ouvrent devant lui : se faire aimer ou se faire craindre (1), le Bien ou le Mal. On voit que la journée tragique est ici véritablement active : elle va séparer le Bien du Mal, l'ombre va se distinguer de la lumière ; comme un colorant tout d'un coup empourpre ou assombrit la substance-témoin qu'il touche, dans Néron, le Mal va se fixer. Et plus encore que sa direction, c'est ce virement même qui est ici important : Néron se fait, Britannicus est une naissance. Sans doute c'est la naissance d'un monstre; mais ce monstre va vivre et c'est peut-être pour vivre qu'il se fait monstre. [...]

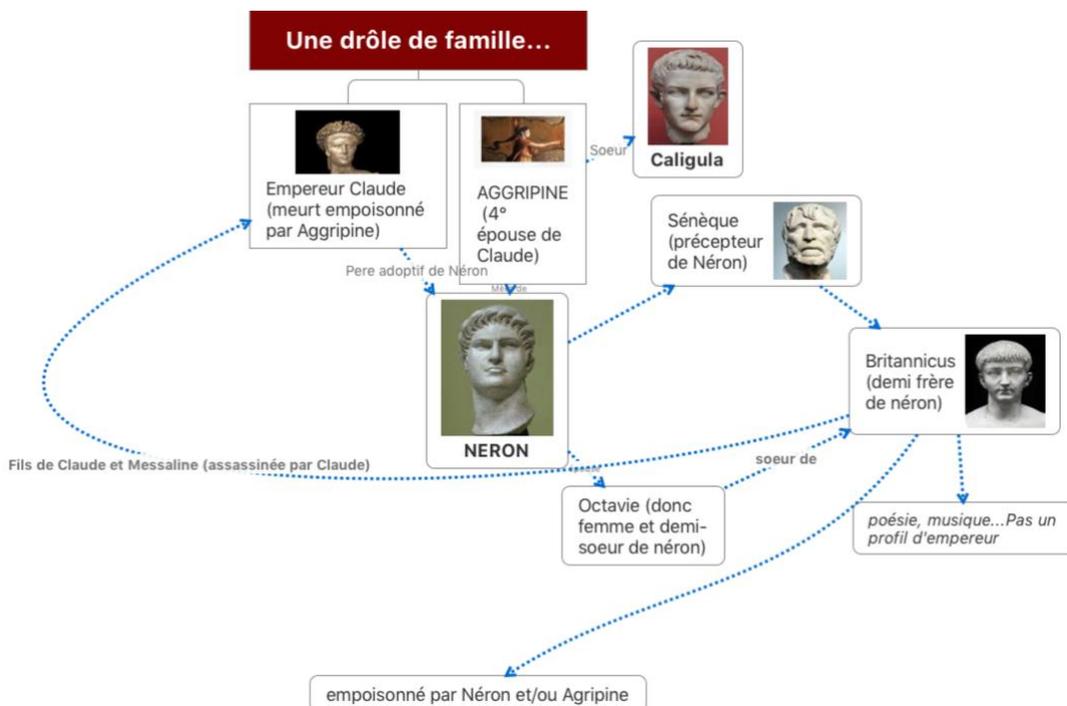
Roland Barthes, extrait de : Sur Racine aux éditions du Seuil, 1963. (1) Las de se faire aimer, il veut se faire craindre...

Extrait de la Préface de Racine :

« Pour commencer par Néron, il faut se souvenir qu'il est ici dans les premières années de son règne, qui ont été heureuses, comme l'on sait. Ainsi il ne m'a pas été permis de le représenter aussi méchant qu'il a été depuis. Je ne le représente pas non plus comme un homme vertueux ; car il ne l'a jamais été. Il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs ; mais il a en lui les semences de tous ces crimes. Il commence à vouloir secouer le joug. Il les hait les uns et les autres, et il leur cache sa haine sous de fausses caresses : *factus natura velare odium fallacibus blanditiis*. En un mot, c'est ici un monstre naissant, mais qui n'ose encore se déclarer, et qui cherche des couleurs à ses méchantes actions »

(...). J'ai choisi Burrhus pour opposer un honnête homme à cette peste de cour (Narcisse) ; et je l'ai choisi plutôt que Sénèque. En voici la raison. Ils étaient tous deux gouverneurs de la jeunesse de Néron, l'un pour les armes, l'autre pour les lettres ; et ils étaient fameux, Burrhus pour son expérience dans les armes et pour la sévérité de ses moeurs, *militaribus curis et severitate morum* ; Sénèque pour son éloquence et le tour agréable de son esprit, *Seneca praeceptis eloquentiae et comitate honesta*. Burrhus, après sa mort, fut extrêmement regretté à cause de sa vertu

Une drôle de famille...



Situation : Dans l'acte IV, Néron avait confié à Burrhus que sa modération n'était qu'une ruse... Son but réel, jusqu'alors caché est, afin qu'Agrippine ne puisse plus jamais menacer de rétablir Britannicus dans ses droits, d'éliminer ce dernier. Et il ne recherche plus la faveur du peuple. Son conseiller tente de le raisonner, de le rappeler à la vertu ; le conjure de revenir sur cette décision néfaste, car, s'il s'engage sur cette voie, il devra aller de crime en crime, soulevant tout le monde contre lui.

Mise en bouche...

[La scène se passe à Rome au Ier siècle ; Néron est empereur car il a été porté au pouvoir par sa mère Agrippine. Cette dernière s'est pourtant rapprochée de Britannicus, demi-frère de Néron et héritier légitime du trône, pour empêcher son fils de prendre trop d'indépendance. Il s'adresse ici à son confident Burrhus.]

NÉRON

Elle¹ se hâte trop, Burrhus, de triompher : (1313)
J'embrasse mon rival², mais c'est pour l'étouffer.

BURRHUS

Quoi, Seigneur !

NÉRON

C'en est trop : il faut que sa ruine
Me délivre à jamais des fureurs d' Agrippine.
Tant qu'il respirera je ne vis qu'à demi.
Elle m'a fatigué de ce nom ennemi ;
Et je ne prétends pas que sa coupable audace
Une seconde fois lui promette ma place.

BURRHUS

Elle va donc bientôt pleurer Britannicus ?

NÉRON

Avant la fin du jour je ne le craindrai plus.

BURRHUS

Et qui de ce dessein vous inspire l'envie³ ?

NÉRON

Ma gloire, mon amour, ma sûreté, ma vie.

BURRHUS

Non, quoi que vous disiez, cet horrible dessein
Ne fut jamais, Seigneur, conçu dans votre sein.

NÉRON

Burrhus !

BURRHUS

De votre bouche, ô ciel ! puis-je l'apprendre ?
Vous-même sans frémir, avez-vous pu l'entendre ?

Songez-vous dans quel sang vous allez vous baigner ?
Néron dans tous les cœurs est-il las de régner !
Que dira-t-on de vous ? Quelle est votre pensée ?

NÉRON

Quoi ! toujours enchaîné de ma gloire passée,
J'aurai devant les yeux je ne sais quel amour
Que le hasard nous donne et nous ôte en un jour ?
Soumis à tous leurs vœux, à mes désirs contraires,
Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire ?

BURRHUS

Et ne suffit-il pas, Seigneur à vos souhaits
Que le bonheur public soit un de vos bienfaits ?
C'est à vous à choisir, vous êtes encore maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être :
Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus ;
Vous n'avez qu'à marcher de vertus en vertus.
Mais, si de vos flatteurs, vous suivez la maxime,
Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime,
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.
Britannicus mourant excitera le zèle
De ses amis, tout prêts à prendre sa querelle.
Ces vengeurs trouveront de nouveaux défenseurs,
Qui, même après leur mort, auront des successeurs :
Vous allumez un feu qui ne pourra s'éteindre.
Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre,
Toujours punir, toujours trembler dans vos projets,
Et pour vos ennemis compter tous vos sujets.

Mais Néron est engagé sur le chemin du crime... Burrhus vient annoncer à Agrippine la mort de son fils.

Lecture analytique n°1 : Texte acte V sc.5

*Acte V, scène 5
Agrippine, Burrhus*

Agrippine

Quel attentat, Burrhus !

Burrhus

Je n'y pourrai survivre, Madame : il faut quitter la cour et l'empereur.

Agrippine

Quoi ? du sang de son frère il n'a point eu d'horreur ?

Burrhus

Ce dessein s'est conduit avec plus de mystère.
A peine l'empereur a vu venir son frère,
Il se lève, il l'embrasse, on se tait, et soudain

César¹ prend le premier une coupe à la main :
 « Pour achever ce jour sous de meilleurs auspices,
 « Ma main de cette coupe épanche les prémices²,
 Dit-il ; « dieux, que j'appelle à cette effusion³,
 « Venez favoriser notre réunion. »
 Par les mêmes serments Britannicus se lie.
 La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie,
 Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords...
 Le fer ne produit point de si puissants efforts⁴,
 Madame : la lumière à ses yeux est ravie,
 Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie.
 Jugez combien ce coup frappe tous les esprits :
 La moitié s'épouvante et sort avec des cris,
 Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage
 Sur les yeux de César composent leur visage.
 Cependant sur son lit il demeure penché ;
 D'aucun étonnement il ne paraît touché :
 « Ce mal⁵, dont vous craignez, dit-il, la violence
 « A souvent, sans péril, attaqué son enfance. »
 Narcisse veut en vain affecter⁶ quelque ennui⁷,
 Et sa perfide joie éclate malgré lui.
 Pour moi, dût l'empereur punir ma hardiesse,
 D'une odieuse cour j'ai traversé la presse⁸,
 Et j'allais, accablé de cet assassinat,
 Pleurer Britannicus, César et tout l'Etat.

Agrippine

Le voici. Vous verrez si c'est moi qui l'inspire⁹.

(Racine, *Théâtre Complet*, Édition de Jacques Morel et Alain Viala, Paris, 2010)



HYPOTYPOSE

Figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre.

Lecture analytique

Théâtre et représentation: mise en scène Martinelli

Comment l'acteur rencontre-t-il son personnage et se l'approprié-t-il ?

- Agrippine https://www.youtube.com/watch?v=U2_IP4VH0w (
- Burrhus et Narcisse ; <https://www.youtube.com/watch?v=cr775gOfW0c> (
- Britannicus (Personnage) <https://www.youtube.com/watch?v=ia5UcPIR4vM> (
- Néron <https://www.youtube.com/watch?v=tC5JNklk4mE> (**Pour voir la pièce en entier** (
- Britannicus* pièce 1969 <http://www.inamediapro.com/notice/notice/key/3246079234/id/n:CPF86617789>

Lecture analytique n° 2 : A.Jarry, *Ubu roi, Acte I, sc.1*

https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=GwDDdYTuiO4

<https://www.youtube.com/watch?v=231blacjZtg>

<https://www.youtube.com/watch?v=kxJbdT6ez8U>

Ubu Roi trouve son origine dans les jeux d'une classe de lycéens moqueurs au regard satirique . Initialement intitulée *Les Polonais* , elle sera recomposée par Jarry qui lui donnera probablement son titre actuel. Elle est jouée pour la 1^o fois en 1896, au théâtre...

Dès la première, elle provoque un scandale. Il est vrai que la présence dès la 1^{re} scène des deux personnages principaux, Mère Ubu et Père Ubu, introduit le spectateur in medias res, dans une conversation qui commence par un « merdre » provocateur et se poursuit en brèves répliques au vocabulaire grossier. Le ton est donné et les décors et costumes choisis par Jarry (1873-1907) contribuent également à cette provocation. Même si cette scène d'ouverture comporte les éléments nécessaires à la mise en place de l'intrigue et la place d'emblée dans une tragédie du pouvoir (scène de la tentation,) elle ne ressemble à rien, dans sa forme, de ce que le public connaît déjà. Jarry avait d'ailleurs conscience de bouleverser« l'horizon d'attente » de ses contemporains. La pièce représente donc une rupture avec tout ce qui précède. Loin du théâtre de boulevard ou du théâtre naturaliste de l'époque, Ubu annonce une véritable révolution dramaturgique.

Au XIX^e, « *aucun courant ne peut se reconnaître dans cette œuvre inclassable* ». Nous nous demanderons donc en quoi cette scène d'exposition est provocatrice. Nous nous interrogerons tout d'abord sur la dimension traditionnelle, classique de la scène d'exposition puis nous analyserons par quels procédés Jarry l'en exclut. Et en quoi il aboutit à la désacralisation du théâtre.

Autres problématiques possibles :

- Le comique au service d'une réflexion sur le pouvoir
- Le comique basé sur le langage
- Une scène burlesque
- Cette scène remplit-elle les attentes d'une scène d'exposition ?
- Quel est le caractère parodique de cette scène
- Comment la parodie est-elle introduite dès la scène d'exposition ?

PÈRE UBU, MÈRE UBU.

Père Ubu. — Merdre.

Mère Ubu. — Oh ! voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou.

Père Ubu. — Que ne vous assom'je, Mère Ubu !

Mère Ubu. — Ce n'est pas moi, Père Ubu, c'est un autre qu'il faudrait assassiner.

Père Ubu. — De par ma chandelle verte, je ne comprends pas.

Mère Ubu. — Comment, Père Ubu, vous estes content de votre sort ?

Père Ubu. — De par ma chandelle verte, merdre, madame, certes oui, je suis content. On le serait à moins : capitaine de dragons, officier de confiance du roi Venceslas, décoré de l'ordre de l'Aigle Rouge de Pologne et ancien roi d'Aragon, que voulez-vous de mieux ?



Véritable Portrait de Monsieur Ubu.

Mère Ubu. — Comment ! Après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers² armés de coupe-choux³, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon ?

Père Ubu. — Ah ! Mère Ubu, je ne comprends rien de ce que tu dis.

Mère Ubu. — Tu es si bête !

Père Ubu. — De par ma chandelle verte, le roi Venceslas est encore bien vivant ; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants ?

Mère Ubu. — Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place ?

Père Ubu. — Ah ! Mère Ubu, vous me faites injure et vous allez passer tout à l'heure par la casserole.

Mère Ubu. — Eh ! pauvre malheureux, si je passais par la casserole, qui te raccommoderait tes fonds de culotte ?

Père Ubu. — Eh vraiment ! et puis après ? N'ai-je pas un cul comme les autres ?

Mère Ubu. — A ta place, ce cul, je voudrais l'installer sur un trône. Tu pourrais augmenter indéfiniment tes richesses, manger fort souvent de l'andouille et rouler carrosse par les rues.

Père Ubu. — Si j'étais roi, je me ferais construire une grande capeline comme celle que j'avais en Aragon et que ces gredins d'Espagnols m'ont impudemment volée. Mère Ubu. — Tu pourrais aussi te procurer un parapluie et un grand caban qui te tomberait sur les talons.

Père Ubu. — Ah ! je cède à la tentation. Bougre de merdre, merdre de bougre, si jamais je le rencontre au coin d'un bois, il passera un mauvais quart d'heure.

Mère Ubu. — Ah ! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme.

Père Ubu. — Oh non ! moi, capitaine de dragons, massacrer le roi de Pologne ! plutôt mourir !

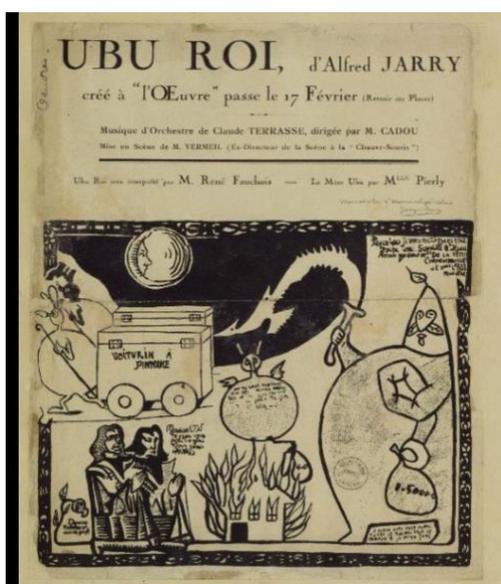
Mère Ubu (à part). — Oh ! merdre ! (Haut) Ainsi, tu vas rester gueux comme un rat, Père Ubu.

Père Ubu. — Ventrebleu, de par ma chandelle verte, j'aime mieux être gueux comme un maigre et brave rat que riche comme un méchant et gras chat.

Mère Ubu. — Et la capeline ? et le parapluie ? et le grand caban ?

Père Ubu. — Eh bien, après, Mère Ubu ? (Il s'en va en claquant la porte.)

Mère Ubu (seule). — Vrout, merdre, il a été dur à la détente, mais vrout, merdre, je crois pourtant l'avoir ébranlé. Grâce à Dieu et à moi-même, peut-être dans huit jours serai-je reine de Pologne.



6.1.1 Théâtre et représentation : les mises en scène d'Ubu Roi

L'œuvre et ses représentations

Les œuvres théâtrales sont à la fois texte et représentation. A propos d'Ubu roi, Jarry écrit: « *Je pense qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre* » Dans Ubu roi, l'analyse ne peut se passer de la réflexion sur les choix scénographiques auxquels la représentation de la pièce a donné lieu.

... : manteau et les armes de leurs maîtres.

« coupe-choux » : terme jammier désignant des sabres courts.

Ubu sur scène :

Au théâtre de l'Œuvre en 1896

Figure 2 Affiche de la 1^o d'Ubu Roi

LA PIÈCE est créée au Théâtre de l'Œuvre en décembre 1896. Les costumes, les masques et les décors ont été réalisés avec l'aide des peintres Bonnard, Sérusier, Vuillard, Toulouse-Lautrec Conformément au souhait de Jarry, une toile unique servait de décor synthétique, représentant à la fois le côté cour et le côté jardin, le palais royal, l'appartement des Ubu, le champ de bataille, la caverne... Pour la musique, Lugné-Poe avait fait appel à Claude Terrasse, beau-frère de Bonnard. Les acteurs jouaient en tenue de ville, en adoptant l'accent préconisé par Jarry.



Les choix scénographiques de l'auteur furent toutefois loin d'être réalisés.

Lugné-Poe avait fait appel à Firmin Gémier pour jouer le rôle d'Ubu. Supportant mal le masque, ce dernier portait un crâne en forme de poire et un faux nez qui lui donnait une voix nasillarde. Il était également affublé d'un ventre en carton et en osier. Le projet d'accrocher les comédiens à des fils comme des pantins avait été abandonné car trop complexe.

Au lieu d'un orchestre, un piano et des cymbales assuraient le fond musical. Les répétitions avaient été trop courtes et des coupes avaient dû être opérées dans le texte, etc. Le soir de la répétition générale, le 9 décembre, pour calmer les sifflets et les cris de protestation du public, Gémier dut improviser une gigue avant de s'asseoir au bord de la scène, épuisé. Le lendemain, le soir de la première, il s'était muni d'un porte-voix pour couvrir le bruit de la salle...

Au Théâtre des Pantins en 1898

Le musicien Claude Terrasse, compositeur de la partition accompagnant la pièce, accueille une seconde représentation dans son atelier (rebaptisé Théâtre des Pantins) en 1898. Les acteurs sont remplacés **par des marionnettes actionnées par Jarry et son ami Franc-Nohain**. La pièce est alors bien reçue, mais le public est restreint et majoritairement composé d'amis. Jusque dans les années 1950, les représentations d'Ubu roi sont assez rares et ne présentent pas d'innovations majeures .

Au TNP et au Palais de Chaillot en 1958

La mise en scène de Jean Vilar (TNP, Palais Chaillot, 1958), fondée sur une synthèse d'Ubu roi et d'Ubu enchaîné, et guidée par une interprétation **résolument politique**, fait date. Vilar confie le rôle d'Ubu à Georges Wilson, qui prend le parti d'intérioriser la cruauté du personnage et de tenir le juste milieu entre le comique et le tragique.

Ubu en images

La version imaginée pour la télévision par **Jean-Christophe Averty (1965)**, tout en restant fidèle au texte et à la musique d'origine, utilise les possibilités offertes par les nouvelles technologies (images vidéo, animation, technique du kinescopage, permettant de faire apparaître jusqu'à cinq plans différents sur le même écran) pour renouveler l'espace théâtral et le statut de l'acteur.

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



Au TNP en 1985

La mise en scène d'Antoine Vitez avec Jean-Yves Chatelais dans le rôle d'Ubu (TNP, 1985) propose une **transposition moderne de la pièce** : Ubu y apparaît en **jeune bourgeois arriviste, image du jeune cadre dynamique prêt à tout pour réussir**.

Au festival d'Avignon en 2001

D'une façon plus traditionnelle mais non dénuée de trouvailles scénographiques, la mise en scène proposée par **Bernard Sobel** au festival d'Avignon (2001) redonne un souffle à une pièce appartenant désormais à l'institution littéraire. Souhaitant mettre en évidence la « banalité du mal », Sobel refuse de « cacher les acteurs sous les signes traditionnels d'Ubu ». **Ses personnages sont tous vêtus de costumes noirs et blancs et évoluent sur une gigantesque main gantée servant de décor.**

<https://www.youtube.com/watch?v=231blacjZtg>

Au Musée d'Orsay en 2005

Signalons également la recréation moderne d'Ubu roi par la compagnie Ézéchiél Garcia-Romeu, présentée à l'auditorium du Musée d'Orsay en mai 2005 en marge d'une exposition consacrée au Théâtre de l'Œuvre. Fidèle à l'esprit dans lequel la pièce avait été créée, la représentation reprend la musique originale de Claude Terrasse et mêle le jeu d'acteurs vivants, la projection d'ombres et l'animation de marionnettes.

<http://www.ezequiel-garcia-romeu.com/ubu-roi--ezequiel-garcia-romeu.html#/p0>

Declan Donnellan

Le metteur en scène britannique Declan Donnellan s'attelle avec brio à rendre le délire d'«Ubu roi», donnant un coup de fouet à cette pièce d'Alfred Jarry. Il traque avec lui la folie tapie sous les dehors de la civilisation.

- http://www.dailymotion.com/video/x16d6mg_ubu-roi-par-declan-donnellan_creation
- http://www.dailymotion.com/video/xxsur8_ubu-roi-une-reussite-aux-gemeaux_news
- <http://www.franceinter.fr/evenement-ubu-roi>
- <https://www.youtube.com/watch?v=JSAMnf2tWHg>



Declan Donnellan situe la pièce dans un intérieur bourgeois intégralement blanc (une candeur qui ne fait pas long feu ; ça va saigner) et couvert d'une épaisse moquette – une scénographie parfaite de Nick Ormerod. Un petit couple s'affaire à la cuisine, patientant avant l'arrivée de leurs convives dans ce « confort qui fait bien déconner » moqué par Céline. Ils chuchotent des paroles étouffées, quasi inaudibles: un sabir de banalités et de conformisme. Leur fils (Sylvain Levitte) – un frère du petit Victor, dans la pièce de Roger Vitrac : Victor ou les enfants au pouvoir – caméra à la main filme, la « merdonité » de ce monde empaillé, qu'il abhorre. Et qu'il entend bien renverser.

Soudain, une stridence : la fameuse petite chandelle verte du Père Ubu illumine le salon. Le carcan craque. Monsieur et Madame deviennent les vociférants Père et Mère Ubu (alias Christophe Grégoire et Camille Cayol). Toute la représentation sera ainsi entrelardée de retours au réel – le dîner mondain et les amabilités – après de longues glissades où l'imagination se lâche, en prise avec ses désirs profonds et mesquins, tapis aux tréfonds. Dans cet univers barbare, la moindre balayette devient une épée, un abat-jour une couronne, le canapé une grotte.

Malaise dans la civilisation ! *« La civilisation exige souvent que ces sentiments soient ignorés, voire niés. Or, il y a un prix à payer pour la civilisation, et ce prix, parfois, c'est la folie »*, note Declan Donnellan.

Familier de Shakespeare et de Middleton, le metteur en scène retrouve ici la folie et les sanguinolents excès de ce théâtre élisabéthain qu'il maîtrise brillamment. Le royaume du Père Ubu est un territoire des passions primaires.

Et Ubu, quel est-il ? Avec ses manières à la Falstaff, ce despote tout plein d'un « infantilisme menaçant » est entraîné au meurtre, comme Macbeth par sa femme, chez Shakespeare. Jarry (un père pour le mouvement Dada) a logé en Mère et le



Père Ubu une éruption de violence primitive. Ces fourbes épaulés par un lot de « palotins » et autres « salopins » frayent leur minable ascension parmi « un tas de saltimbanques [qui], pour se rendre intéressants, simulent la folie ». Et Jarry, dans cette jungle touffue, laisse le soin aux spectateurs de « disséquer la farce de la vérité ».

Beau tour de force et d'esprit de la remarquable compagnie Cheek by Jowl, qui rend à la langue de Jarry sa superbe subversion, cette inspiration archaïque qui a fascinée le psychanalyste Jacques Lacan dans ses Écrits : ce « *génie qui guida Jarry en la trouvaille de la condensation d'un simple phonème supplémentaire dans l'interjection illustre: merdre* ».

Ces quelques exemples illustrent le défi que représente Ubu roi pour le metteur en scène, qui doit se poser la question de l'incarnation du personnage : Ubu doit-il être représenté par un acteur ou par une marionnette, doit-il porter la panoplie des attributs ubuesques ou être vêtu comme monsieur tout le monde ? Doit-on insister sur la monstruosité du personnage ou sur son universalité ?

i. Lecture analytique n°3 : Camus, Caligula, I,8 (1947)

A propos de Caligula -Propos de Camus dans l'édition américaine de son Théâtre (1957) :

« (...) Caligula est donc bien une pièce d'acteur et de metteur en scène. Mais bien entendu, elle s'inspire des préoccupations qui étaient les miennes à cette époque. La critique française, qui a très bien accueilli la pièce, a souvent parlé, à mon grand étonnement, de pièce philosophique. Qu'en est-il exactement ? Caligula, prince relativement aimable jusque là, s'aperçoit à la mort de Drusilla, sa sœur et sa maîtresse, que le monde tel qu'il va n'est pas satisfaisant. Dès lors, obsédé d'impossible, empoisonné de mépris et d'horreur, il tente d'exercer par le meurtre et la perversion systématique de toutes les valeurs, une liberté dont il découvrira pour finir qu'elle n'est pas la bonne. Il récuse l'amitié et l'amour, la simple solidarité humaine, le bien et le mal. Il prend au mot ceux qui l'entourent, il les force à la logique, il nivelle tout autour de lui par la force de son refus et par la rage de destruction où l'entraîne sa passion de vivre. Mais, si sa vérité est de se révolter contre le destin, son erreur est de nier les hommes. On ne peut tout détruire sans se détruire soi-même. C'est pourquoi Caligula dépeuple le monde autour de lui et, fidèle à sa logique, fait ce qu'il faut pour armer contre lui ceux qui finiront par le tuer. Caligula est l'histoire d'un suicide supérieur. C'est l'histoire de la plus humaine et de la plus tragique des erreurs. Infidèle à l'homme, par fidélité à lui-même, Caligula consent à mourir pour avoir compris qu'aucun être ne peut se sauver tout seul et qu'on ne peut être libre contre les autres hommes.

Il s'agit donc d'une tragédie de l'intelligence. D'où l'on a conclu tout naturellement que ce drame était intellectuel. Personnellement, je crois bien connaître les défauts de cette œuvre. Mais je cherche en vain la philosophie dans ces quatre actes. Ou, si elle existe, elle se trouve au niveau de cette affirmation du héros : Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. Bien modeste idéologie, on le voit, et que j'ai l'impression de partager avec M. de La Palice et l'humanité entière. Non, mon ambition était autre. La passion de l'impossible est, pour le dramaturge, un objet d'études aussi valable que la cupidité ou l'adultère. La montrer dans sa fureur, en illustrer les ravages, en faire éclater l'échec, voilà quel était mon projet. Et c'est sur lui qu'il faut juger cette œuvre.»

Albert Camus, Caligula (1944), Acte I, scène 8.

La scène 8 marque la véritable entrée en action de Caligula : elle est la première manifestation de l'exercice de son pouvoir. La rapidité du passage de la décision à l'exécution retrouve le rythme farcesque de l'Ubu Roi d'Alfred Jarry : le plan "génial" de Caligula n'est guère qu'une manière un peu plus abstraite d'utiliser le "crochet à nobles" ou le "voiturin à phynances" du "héros", créé par Jarry. Il s'agit sans doute moins d'influence que de recours aux mêmes procédés, à des degrés différents, d'accélération, de schématisation, et de grossissement. Les mécanismes mis en place par Caligula, fondés sur l'arbitraire et la tyrannie, sont à peine moins spectaculaires que les scènes de guignol représentées par Ubu, et fonctionnent d'une façon semblable : "Avec ce système, disait Ubu (acte III, scène 4), j'aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m'en irai". Si les raisons de Caligula ne sont pas les mêmes que celles d'Ubu, les résultats ne diffèrent pas beaucoup. Dès cette scène, qui fait apparaître, successivement - et l'ordre ici n'est certainement pas arbitraire - le thème de la condamnation et celui de la culpabilité générale, Caligula souligne lui-même les prémisses de la démonstration quasi mathématique que constitueront les actes suivants. Poussant jusqu'au bout le raisonnement implicite que, selon lui, contiennent les paroles de l'intendant, poursuivant sa terrifiante prise des mots au sérieux, il en conclut à la nullité de la vie humaine. Dès lors, plus rien n'entravera sa logique, puisque le pouvoir lui donne les moyens de l'exercer sans limites.

A Rome en 37 av JC, Caligula, jeune empereur se transforme en tyran après la mort de sa sœur Drusilla

[La scène se passe à Rome au Ier siècle. Caligula est empereur ; Caesonia est sa favorite. Caligula s'assied près de Caesonia.]

CALIGULA

Ecoute bien. Premier temps : tous les patriciens⁴, toutes les personnes de l'empire qui disposent de quelque fortune - petite ou grande, c'est exactement la même chose - doivent obligatoirement déshériter leurs enfants et tester⁵ sur l'heure en faveur de l'Etat.

L'INTENDANT

Mais, César⁶...

CALIGULA

Je ne t'ai pas encore donné la parole. A raison de nos besoins, nous ferons mourir ces personnages dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement. A l'occasion, nous pourrions modifier cet ordre, toujours arbitrairement. Et nous hériterons.

CAESONIA, se dégageant.

Qu'est-ce qui te prend ?

CALIGULA, imperturbable.

L'ordre des exécutions n'a, en effet, aucune importance. Ou plutôt ces exécutions ont une importance égale, ce qui entraîne qu'elles n'en ont point. D'ailleurs, ils sont aussi coupables les uns que les autres. Notez d'ailleurs qu'il n'est pas plus immoral de voler directement les citoyens que de glisser des taxes indirectes dans le prix de denrées dont ils ne peuvent se passer. Gouverner, c'est voler, tout le monde sait ça. Mais il y a la manière. Pour moi, je volerai franchement. Ça vous changera des gagne-petit. (Rudement, à l'intendant) Tu exécuteras ces ordres sans délai. Les testaments seront signés dans la soirée par tous les habitants de Rome, dans un mois au plus tard par tous les provinciaux. Envoie des courriers.

L'INTENDANT

César, tu ne te rends pas compte...

CALIGULA

Ecoute-moi bien, imbécile. Si le Trésor a de l'importance, alors la vie humaine n'en a pas. Cela est clair. Tous ceux qui pensent comme toi doivent admettre ce raisonnement et compter leur vie pour rien puisqu'ils tiennent l'argent pour tout. Au demeurant, moi, j'ai décidé d'être logique et puisque j'ai le pouvoir, vous allez voir ce que la logique va vous coûter. J'exterminerai les contradicteurs et les contradictions. S'il le faut, je commencerai par toi.

L'INTENDANT

César, ma bonne volonté n'est pas en question, je te le jure.

CALIGULA

Ni la mienne, tu peux m'en croire. La preuve, c'est que je consens à épouser ton point de vue et à tenir le Trésor public pour un objet de méditations. En somme, remercie-moi, puisque je rentre dans ton jeu et que je joue avec tes cartes. (Un temps et avec calme.) D'ailleurs, mon plan, par sa

⁴ patriciens : membres des grandes familles romaines, qui disposent de nombreux privilèges.

⁵ tester: établir son testament.

⁶

simplicité, est génial, ce qui clôt le débat. Tu as trois secondes pour disparaître. Je compte : un... L'intendant disparaît.

6.1.2 Théâtre et représentation ; Caligula

La mise en scène de Stéphane Olivié-Besson est tout simplement magistrale. Dès le commencement, la scénographie évoque l'imagerie lumineuse et solennelle de la Rome impériale. Une clarté toute méditerranéenne inonde le plateau et cinq hautes constructions de bois rappellent d'antiques colonnes. Les changements de décor, au début de chaque acte, s'organisent autour de ces simples éléments de départ. À chaque fois, l'image est sobre mais saisissante, qu'il s'agisse de la nuit étoilée ou d'une salle du palais ornée de crânes de cerf. Les jeux de lumière ajoutent réalisme et inquiétude aux agencements scéniques. Des variations musicales ponctuent les moments forts du dialogue et complètent magnifiquement la gravité du visuel. Enfin, les costumes ravissent le regard. Le contexte dans son ensemble nous invite à pénétrer dans cet espace grandiose que nous fantasmons quand nous pensons à la Rome impériale.

Stupéfiant Bruno Putzulu <http://www.theatre-video.net/video/Caligula-bande-annonce>

C'est dans ce cadre superbe que s'inscrit le jeu des comédiens. Avant tout saluons très bas la prestation de Bruno Putzulu, absolument remarquable dans le rôle de Caligula. Son interprétation, très nuancée, ne diabolise pas le personnage. Bien au contraire, en nous livrant sa douleur, il fait naître en nous de l'empathie, une empathie mal assumée, puisque comme Cherea, sénateur conspirant contre Caius, nous préférons vivre dans un monde sain plutôt que dans un monde logique. Le jeu de Bruno Putzulu, ajouté à la puissance du texte de Camus, suscite en nous une réelle admiration pour le courage et l'exigence d'une pensée qui se veut cohérente jusqu'au bout et ne recule pas face aux abîmes métaphysiques de ses conséquences. Ici se révèle toute la pertinence de la direction d'acteur. Le Caligula de Stéphane Olivié-Bisson révolte et émeut. Dans les deux cas, la grandeur l'emporte. Pour ce qui est du reste de l'équipe sur le plateau, là encore la réussite se révèle totale. Cécile Paoli incarne superbement une Caesonia en apparence complice des divagations de son amant, mais secrètement insoumise à sa logique dévorante. Les sénateurs affichent chacun un profil bien dessiné. Il faut souligner la prestation discrète mais tout en finesse du jeune acteur Maxime Mikolajczak, dans le rôle de Scipion. Enfin Claire-Hélène Cahen est souveraine dans le personnage de Drusilla, la sœur morte qui vient saluer Caligula depuis l'au-delà. Elle nous met véritablement en présence de l'absence. L'introduction d'un revenant par Stéphane Olivié-Bisson est un beau clin d'œil à l'imaginaire antique où se mêlent vivants et esprits, et donne un souffle shakespearien à la pièce. Chapeau bas, donc, pour ce spectacle qui s'adresse aux pensées les plus vertigineuses et intimes des spectateurs, mais aussi à leur sensibilité la plus belle. ¶

Émilie Boughanem (france Culture)

Caligula, d'Albert Camus medias

<http://www.franceculture.fr/blog-les-trois-coups-2014-02-26-«-caligula-»-d'albert%20camus-critique-les%20celestins-a%20lyon>

Extrait 1 <https://www.youtube.com/watch?v=U4wVdHuRmkU>

Lecture analytique n°4 : W. mouawad, Incendies, tableau

13



Wajdi Mouawad naît au Liban en 1968 mais les conflits qui s'intensifient entre communautés l'amènent à quitter le pays avec sa famille. Âgé de huit ans, il vit d'abord à Paris. En 1983, sa famille contrainte de quitter la France, s'installe à Montréal.

Diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada, Wajdi Mouawad est cofondateur d'une première compagnie Théâtre **Ô Parleur**.

Après avoir monté les textes de plusieurs auteurs (Shakespeare, Euripide, Sophocle, Pirandello, Tchekhov...), il publie en 1996 sa première pièce. Il en a depuis écrit une

dizaine qu'il met pour la plupart en scène .

Les trois premiers volets de la tétralogie du **Sang des promesses***, créés d'abord séparément puis joués en intégrale, ont permis à un public de jeunes gens de voir enfin abordés au théâtre des questions qui les habitent : **comment trouver sa place dans le monde ? Comment construire son identité par rapport à une histoire familiale qui est imprégnée des catastrophes de l'Histoire ? Comment supporter les horreurs du monde, ses injustices et son inhumanité ?**

Auteur d'un roman, **Visage retrouvé**, il est aussi comédien. Son écriture marquée par les rencontres est indissociable d'un travail sur le plateau.

Reconnu à la fois par l'institution et le public, il reçoit en 2000 le prix du Gouverneur général du Canada et en 2002, le titre de Chevalier de l'Ordre national des Arts et des Lettres.

Après avoir dirigé le théâtre de Quat'sous de Montréal de 2000 à 2004, il vit aujourd'hui entre le Canada et la France. Il réunit autour de lui des acteurs des deux côtés de l'Atlantique. Wajdi Mouawad sera l'artiste associé du Festival d'Avignon 2009. Il a reçu plusieurs prix en France (Molière, prix de l'Académie Française) et ses spectacles sont maintenant programmés dans de nombreux Centres Dramatiques Nationaux.

Mettant en jeu des situations extrêmes et suscitant des réactions émotionnelles paroxystiques, reprenant des schémas mythiques et retrouvant le plaisir de la fable et des retournements complets de situation, Wajdi Mouawad se réclame des **Grecs**, et en particulier de **Sophocle**. Au point de rencontre des cultures arabe et libanaise francophone, française et québécoise, l'œuvre de Wajdi Mouawad mobilise des enjeux théâtraux et culturels majeurs, tout en invitant le lecteur / spectateur à **examiner sa position d'être humain et de citoyen face aux horreurs de la guerre et à la barbarie contemporaine**.

Résumé :

Une partie de l'histoire se déroule au Québec, l'autre au Liban. A la mort de leur mère Nawal, les jumeaux Simon et Jeanne, se voient remettre chacun une lettre : l'une est destinée à leur père qu'ils pensaient mort, l'autre à leur frère dont ils ignoraient l'existence. Nawal leur confie la mission de les retrouver afin de leur remettre ces lettres. Malgré les incitations du notaire Hermile Lebel, exécuteur testamentaire et ami de Nawal, les deux jeunes gens refusent tout d'abord de réaliser les dernières volontés de cette mère si peu aimante et qui s'était emmurée dans un silence inexplicable dans ses dernières années d'existence. Puis Jeanne, la première, accepte la mission : la quête de ses origines fait alors resurgir le passé de sorte que plusieurs strates temporelles s'entremêlent au sein de la pièce, révélant petit à petit l'histoire de Nawal. Cette dernière a principalement vécu dans un pays (que l'on suppose être le Liban), on la voit tout d'abord jeune fille, forcée d'abandonner son fils né de son idylle avec Wahab, réfugié palestinien d'un camp voisin ; puis, une fois adulte, résistante durant la guerre civile, aux côtés de son amie Sawda (la femme qui chante), combattant la milice chrétienne qui opprime les réfugiés palestiniens. Ayant assassiné le chef des milices chrétiennes, Nawal est enfermée à la célèbre prison de Kfar Rayat et devient alors elle-même la légendaire « femme qui chante », celle qui chante tandis que les autres se font torturer. Allant jusqu'au Liban pour mener leur enquête, Jeanne, rejointe ensuite par Simon, découvre qu'à Kfar Rayat Nawal a été victime de nombreuses tortures et de viols de la part d'un certain Abou Tarek, et qu'elle et son frère sont

en réalité issus de l'un de ces viols. Enfants d'un bourreau, la vérité se fait plus terrible encore lorsque les deux jeunes gens découvrent que leur frère (Nihad), fruit de l'union de Nawal et Wahab, est un franc-tireur impitoyable devenu ensuite bourreau à la prison de Kfar Rayat, prenant alors le nom d'Abou Tarek... Nawal s'est rendu compte de l'identité de son fils, au procès de celui-ci lorsqu'il a parlé du nez de clown, laissé dans ses couches, seul signe de sa mère. Nawal s'est alors muré dans le silence. Jeanne et Simon s'acquittent alors de leur tâche, remettent les lettres destinées au père et au frère, qui ne sont qu'une et même personne, avant de recevoir une dernière lettre de la part de leur mère, celle qui permet la consolation et la réconciliation. La pièce est constituée en 39 tableaux, répartis en 4 parties portant chacune un titre avec le mot Incendie : Incendie de Nawal, Incendie de l'enfance, Incendie de Jannaane, Incendie de Sarwane ...

Jannaane et Sarwane étant les noms arabes de Jeanne et Simon.

« Incendies n'est pas une pièce sur la guerre, à proprement parler. C'est une pièce sur les promesses qu'on ne tient pas, sur les tentatives désespérées de consolation, (...) sur la façon de rester humain dans un contexte inhumain. » (Wajdi Mouawad)

Alors, ce qui me ferait battre le cœur c'est de savoir que ce spectacle restera, à travers vos yeux, ancré avant tout dans la poésie, détaché de toute situation politique, mais ancré dans la politique de la douleur humaine, cette poésie intime qui nous unit. (...)

Wajdi Mouawad

6.1.3 Les rapports entre Incendies et la tragédie grecque

Aristote dans la *Poétique*, considère que **les actions sanglantes** (meurtres, suicides), dans la tragédie grecque, **ne sont jamais représentées, mais toujours racontées par un témoin oculaire venu en témoigner**. (Ceci n'empêche pas Œdipe d'apparaître ensuite sur la scène, le masque ensanglanté, ni les corps des assassinés ou des suicidés d'être exposés à la vue de tous grâce au dispositif de l'ekkyklema (une plate-forme montée sur roues, sur laquelle on couche leurs dépouilles), **mais l'acte lui-même est toujours commis hors-scène**, et **c'est le récit très détaillé d'un messager** ou du serviteur **qui le fait exister dans l'imagination du public**.

Incendies fait usage **d'une même réserve dans la représentation des actes les plus violents**, mais non pour le meurtre du milicien par Sawda ou celui du photographe par Nihad. **Les tortures subies par Nawal sont racontées, et non pas montrées sur la scène, de même que l'incendie du bus** et la mort épouvantable de ses occupants – avec cette légère **différence**, cependant, que **les actions sont rapportées par les protagonistes eux-mêmes, non par des messagers**.

On peut donc dire que **la pièce de Mouawad reprend à la tragédie grecque la tension entre actions racontées et actions représentées, (mimesis)** mais en la distribuant autrement, à l'intérieur du petit groupe des protagonistes qui cumulent les rôles de victime et de témoin

Interview Mouawad : La violence dans Incendies

6.1.4 L'épisode du bus

L'épisode du bus trouve son origine dans un épisode marquant de la guerre du Liban (1975- 1990). Le 13 avril 1975, dans le quartier ouest de Beyrouth (le quartier chrétien), des miliciens libanais mitraillent un bus rempli de travailleurs palestiniens, faisant ainsi 27 morts. Cet acte vient en représailles de la tentative d'assassinat le matin même, dans la même rue, de Pierre Gemayel, figure politique majeure du Liban (plusieurs fois ministre), chrétien maronite et chef du parti phalangiste libanais. C'est donc pour venger la mort du garde du corps de Gemayel que la branche armée du parti nationaliste chrétien se livre à cette action. C'est cet événement (le mitraillage du bus) qui est considéré comme la date historique marquant le

début de la guerre civile du Liban. Or, il se trouve que le petit Wajdi Mouawad, alors âgé de 7 ans, a assisté à la scène depuis le balcon de l'appartement familial : *« Je jouais sur le plus haut balcon d'un immeuble de sept étages quand la boucherie a eu lieu, confie-t-il au journaliste Stéphane Baillargeon. Notre famille a immédiatement quitté la capitale. »*

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a dit exactement au sujet de l'autobus ?

SIMON. Tu vas faire quoi ? Fuck ! Tu vas aller le trouver où ?

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a dit ?

SAWDA (*hurlant*). Nawal !

SIMON. Laisse tomber l'autobus et réponds-moi ! Tu vas le trouver où ?

Bruit de marteaux-piqueurs.

JEANNE. Qu'est-ce qu'elle vous a raconté ?

SAWDA. Nawal !

HERMILE LEBEL. Elle m'a raconté qu'elle venait d'arriver dans une ville...

SAWDA (*à Jeanne*). Vous n'avez pas vu une jeune fille qui s'appelle Nawal ?

HERMILE LEBEL. Un autobus est passé devant elle...

SAWDA. Nawal !

HERMILE LEBEL. Bondé de monde !

SAWDA. Nawal !!

HERMILE LEBEL. Des hommes sont arrivés en courant, ils ont bloqué l'autobus, ils l'ont aspergé d'essence et puis d'autres hommes sont arrivés avec des mitraillettes et...

Longue séquence de bruits de marteaux-piqueurs qui couvrent entièrement la voix d'Hermile Lebel. Les arrosoirs crachent du sang et inondent tout. Jeanne s'en va.

NAWAL. Sawda !

SIMON. Jeanne ! Jeanne, reviens !

NAWAL. J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux ! Quand ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé : « Je ne suis pas du camp, je ne suis pas une réfugiée du camp, je suis comme vous, je cherche mon enfant qu'ils m'ont enlevé ! » /Alors ils m'ont laissé descendre, et après, après, ils ont tiré, et d'un coup, d'un coup (la force de l'émotionnel qui trouble le discours) vraiment, l'autobus a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans, il a flambé avec les vieux, les enfants, les femmes, tout ! /Une femme essayait de sortir par la fenêtre, mais les soldats lui ont tiré dessus, et elle est restée comme ça, à cheval sur le bord de la fenêtre, son enfant dans ses bras au milieu du

feu et sa peau a fondu, et la peau de l'enfant a fondu et tout a fondu et tout le monde a brûlé !/ Il n'y a plus de temps. Le temps est une poule à qui on a tranché la tête, le temps court comme un fou, à droite à gauche, et de son cou décapité, le sang nous inonde et nous noie.

SIMON (*au téléphone*). Jeanne ! Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi. On n'a pas le choix que d'oublier ! Rappelle-moi, Jeanne, rappelle-moi !

Wajdi Mouawad, *Incendies* (2003), "19. Les pelouses de banlieue" (extrait).

7 ŒUVRE CURSIVE

Mouawad, Incendies

Auteur :

Titre :

Date :

II. L'auteur

1. **Biographie très rapide de l'auteur**
2. **Principales autres œuvres de l'auteur (1 ou 2)**

I. Les contextes

1. **Situation historique :**
2. **Contexte artistique :**
3. **Mouvement littéraire auquel il appartient**
4. **Genre et sous genre :**
5. **Thèmes :**
6. **Résumé rapide**
7. **Personnages principaux et liens :**
8. **Passages tirés de la pièce** que l'on peut utiliser sur une dissertation sur le roman ou à l'oral (partie entretien) à propos de ...
 - Fonction du théâtre dans cette pièce ?
 - Vision du monde donnée par le dramaturge et/ou un personnage ?
 - Quelle évolution du théâtre cette œuvre marque-t-elle ? En quoi est-elle classique ou provocatrice ou novatrice ?
 -
 -

Sujets de dissertation sur le théâtre : Comment pourriez-vous utiliser votre exemple ?

○

Le monologue, souvent utilisé au théâtre, paraît peu naturel. En prenant appui sur les textes du corpus, sur différentes pièces que vous avez pu lire ou voir et en vous référant à divers éléments propres au théâtre (costumes, décor, éclairages, les gestes, la voix etc.), vous vous demanderez si le théâtre est seulement un art de l'artifice et de l'illusion.

Vous répondrez en faisant référence aux textes du corpus, aux œuvres que vous avez vues ou lues, ainsi qu'à celles étudiées en classe.

○ En quoi les situations de conflit qu'on trouve souvent dans les œuvres littéraires peuvent-elles intéresser le lecteur et nourrir sa réflexion personnelle ?

Vous répondrez à cette question en un développement argumenté et en vous appuyant sur des références aux textes du corpus, aux œuvres étudiées pendant l'année et à vos lectures personnelles.

○ Le personnage en proie à la folie, au désordre intérieur, apparaît fréquemment au théâtre. A votre avis, pourquoi le théâtre affectionne-t-il ce type de personnage ? Vous vous appuyerez sur les textes du corpus, les œuvres étudiées en classe et sur votre culture personnelle.

○ La représentation de la violence peut provoquer une certaine fascination chez le spectateur. Vous montrerez que le théâtre peut être le reflet d'une telle fascination mais aussi que cet art peut utiliser la violence à des fins plus profondes. Vous développerez votre argumentation en vous appuyant sur les textes du corpus et sur votre culture personnelle.

○

Au théâtre, les personnages ne se révèlent-ils que par la parole ?

Vous répondrez à cette question en un développement structuré, en vous appuyant sur le corpus et sur les textes et représentations étudiés pendant l'année. Vous pouvez aussi faire appel à vos connaissances et lectures personnelles.

○

En vous fondant sur des exemples puisés dans le corpus et dans votre expérience de spectateur, vous vous demanderez dans quelle mesure la mise en scène renforce l'émotion que suscite le texte théâtral.

8 DOCUMENTS COMPLEMENTAIRES

L'art dramatique et le classicisme

Texte 1 : Boileau - Œuvres poétiques/L'Art poétique

CHANT III[1].

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux.
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux :
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.
Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
D'Edipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D'Oreste parricide exprima les alarmes,
Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes[2].
Vous donc qui, d'un beau feu pour le théâtre épris,
Venez en vers pompeux y disputer le prix,
Voulez-vous sur la scène étaler des ouvrages
Où tout Paris en foule apporte ses suffrages,
Et qui, toujours plus beaux, plus ils sont regardés,
Soient au bout de vingt ans encor redemandés ?
Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue.
Si d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce terreur,
Ou n'excite en notre âme une pitié charmante.
En vain vous étalez une scène savante :
Vos froids raisonnemens ne feront qu'attédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort, ou vous critique
Le secret est d'abord de plaire et de toucher
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.
Que dès les premiers vers l'action préparée
Sans peine du sujet aplanisse l'entrée.
Je me ris d'un acteur qui, lent à s'exprimer,
De ce qu'il veut, d'abord, ne sait pas m'informer ;
Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
D'un divertissement me fait une fatigue.
J'aimerois mieux encor qu'il déclinât son nom ,
Et dît : « Je suis Oreste, ou bien Agamemnon, »
Que d'aller, par un tas de confuses merveilles,
Sans rien dire à l'esprit, étourdir les oreilles :
Le sujet n'est jamais assez tôt expliqué.
Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué.
Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées[3],
Sur la scène en un jour renferme des années :
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
Mais nous, que la raison à ses règles engage,

Nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable :
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.
Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiroient mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.
Que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
A son comble arrivé se débrouille sans peine.

Le refus du classicisme : vers le romantisme

Texte 2 : Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823 (extraits)

Préface

« Je prétends qu'il faut désormais faire des tragédies pour nous, jeunes raisonneurs, sérieux et un peu envieux, de l'an de grâce 1823. Ces tragédies-là doivent être **en prose**. De nos jours, le vers alexandrin n'est le plus souvent qu'un cache-sottise. »

Chapitre premier

Pour faire des Tragédies qui puissent intéresser le public en 1823 faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare ?

Je dis que l'observation des deux unités de lieu et de temps est une habitude française, habitude profondément enracinée, habitude dont nous nous déferons difficilement, parce que Paris est le salon de l'Europe, et lui donne le ton mais je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique. Pourquoi exigez-vous, dirai-je aux partisans du classicisme, que l'action représentée dans une tragédie ne dure pas plus de vingt-quatre ou de trente-six heures, et que le lieu de la scène ne change pas, ou que du moins, comme le dit Voltaire, les changements de lieu ne s'étendent qu'aux divers appartements d'un palais? (...)

Le Romantique. (...) En Angleterre, depuis deux siècles; en Allemagne depuis cinquante ans, on donne des tragédies dont l'action dure des mois entiers et l'imagination des spectateurs s'y prête parfaitement.

L'Académicien. La, vous me citez des étrangers, et des Allemands encore

Le Romantique. (...) Pouvez-vous me nier que l'habitant de Londres ou d'Edimbourg, que les compatriotes de Fox et de Sheridan qui peut être ne sont pas tout-à-fait des sots, ne voyent représenter, sans en être nullement choqués, des tragédies telles que Macbeth, par exemple? Or, cette pièce, qui, chaque année, est applaudie un nombre infini de fois en Angleterre et en Amérique, commence par l'assassinat du roi et la fuite de ses fils, et finit par le retour de ces mêmes princes à la tête d'une armée qu'ils ont rassemblée en Angleterre, pour détrôner le sanguinaire Macbeth. Cette série d'actions exige nécessairement plusieurs mois.

L'Académicien. Ah! vous ne me persuaderez jamais que les Anglais et les Allemands, tout étrangers qu'ils soient, se figurent réellement que des mois entiers se passent, tandis qu'ils sont au théâtre.

Le Romantique. Comme vous ne me persuaderez jamais que des spectateurs français croient qu'il se passe vingt-quatre heures, tandis qu'ils sont assis à une représentation d'Iphigénie en Aulide.

(...) **L'Académicien.** C'est-à-dire que suivant vous, l'illusion théâtrale serait la même pour tous deux? (Celui de la tragédie classique et de la tragédie shakespearienne ou romantique)

Romantique. Avoir des illusions, être dans l'illusion, signifie se tromper, à ce que dit le dictionnaire de l'Académie. Une illusion, est l'effet d'une chose ou d'une idée qui nous déçoit par une apparence trompeuse. Illusion signifie donc l'action d'un homme qui croit la chose qui n'est pas, comme dans les rêves, par exemple. L'illusion théâtrale, ce sera l'action d'un homme qui croit véritablement existantes les choses qui se passent sur la scène. L'année dernière (août 1822) le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria « *Il ne sera jamais dit qu'en ma présence, un maudit nègre aura tué une femme blanche.* » Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello. Il ne se passe pas d'années sans que les journaux ne rapportent des faits semblables. Eh bien ce soldat avait de l'illusion, **croyait vraie l'action qui se passait sur la scène.** Mais un spectateur ordinaire, dans l'instant le plus vif de son plaisir, au moment où il applaudit avec transport Talma-Manlius disant à son ami « *Connais-tu cet écrit ?* » par cela seul qu'il applaudit, n'a pas l'illusion complète car il applaudit Talma, et non pas le romain Manlius Panlius ne fait rien de digne d'être applaudi est fort simple et tout-à-fait son action est fort simple et tout-à-fait dans son intérêt.

(...) Il est impossible que vous ne conveniez pas que l'illusion que l'on va chercher au théâtre n'est pas une illusion parfaite. L'illusion parfaite était celle du soldat en faction au théâtre de Baltimore. Il est impossible que vous ne conveniez pas que les spectateurs savent bien qu'ils sont au théâtre et qu'ils assistent à la représentation d'un ouvrage de l'art, et non pas à un fait vrai.

L'Académicien. Qui songe à nier cela?

Le Romantique. -Vous m'accordez donc l'illusion imparfaite? Prenez garde à vous. Croyez-vous que, de temps en temps, par exemple, deux ou trois fois dans un acte, et à chaque fois durant une seconde ou deux, l'illusion soit complète?

L'Académicien. Ceci n'est point clair. **L'Académicien.** Ceci n'est point clair. Pour vous répondre, j'aurais besoin de retourner plusieurs fois au théâtre, et de me voir agir.

Le Romantique. Ah voilà une réponse charmante et pleine de bonne foi. On voit bien que vous êtes de l'Académie, et que vous n'avez plus besoin des suffrages de vos collègues pour y arriver. Un homme qui aurait à faire sa réputation de littérateur instruit, se donnerait bien de garde d'être si clair et de raisonner d'une manière si précise. Prenez garde à vous; si vous continuez à être de bonne foi, nous allons être d'accord. Il me semble que ces moments d'illusion parfaite sont plus fréquents qu'on ne le croit, en général, et surtout qu'on ne l'admet pour vrai dans les discussions littéraires. Mais ces moments durent infiniment peu par exemple, une demi seconde, ou un quart de seconde. On oublie bien vite Manlius pour ne voir que Talma ; ils ont plus de durée chez les jeunes femmes et c'est pour cela qu'elles versent tant de larmes à la tragédie. Mais recherchons dans quels moments de la tragédie le spectateur peut espérer de rencontrer ces instants délicieux d'illusion parfaite. Ces instants charmants ne se rencontrent ni au moment d'un changement de scène, ni au moment précis où le poète fait sauter douze ou quinze jours au spectateur, ni au moment où le poète est obligé de placer un long récit dans la bouche d'un de ses personnages uniquement pour informer le spectateur d'un fait antérieur, et dont la connaissance lui est nécessaire ni au moment où arrivent trois ou quatre vers admirables, et remarquables comme vers. Ces instants délicieux et si rares d'illusion parfaite ne peuvent se rencontrer que dans la chaleur d'une scène animée lorsque les répliques des acteurs se pressent; par exemple, quand Hermione dit à Oreste, qui vient d'assassiner Pyrrhus par son ordre -Qui te l'a dit? Jamais on ne trouvera ces moments d'illusion parfaite ni à l'instant où un meurtre est commis sur la scène, ni quand des gardes viennent arrêter un personnage pour le conduire en prison. Toutes ces choses, nous ne pouvons les croire véritables, et jamais elles ne produisent d'illusion. Ces morceaux ne sont faits que pour amener les scènes durant lesquelles les spectateurs rencontrent ces demi-secondes si délicieuses or je dis que ces courts moments d'illusion parfaite se trouvent plus souvent dans les tragédies de Shakespeare que dans les tragédies de Racine. Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'état d'émotion où dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur. Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moments d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie. (...) Racine ne croyait pas que l'on pût faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours, et qu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'Iphigénie. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu

froid, il ferait couler des torrents de larmes. (...)

Nous avons des habitudes; choquez ces habitudes, et nous ne serons sensibles pendant longtemps qu'à la contrariété qu'on nous donne.

Texte 2 : « Le Scarabée » (2015)W. Mouawad

Le scarabée est un insecte qui se nourrit des excréments d'animaux autrement plus gros que lui. Les intestins de ces animaux ont cru tirer tout ce qu'il y avait à tirer de la nourriture ingurgitée par l'animal. Pourtant, le scarabée trouve, à l'intérieur de ce qui a été rejeté, la nourriture nécessaire à sa survie grâce à un système intestinal dont la précision, la finesse et une incroyable sensibilité surpassent celles de n'importe quel mammifère. De ces excréments dont il se nourrit, le scarabée tire la substance appropriée à la production de cette carapace si magnifique qu'on lui connaît et qui émeut notre regard : le vert jade du scarabée de Chine, le rouge pourpre du scarabée d'Afrique, le noir de jais du scarabée d'Europe et le trésor du scarabée d'or, mythique entre tous, introuvable, mystère des mystères.

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté.

BANALITE DU MAL

Arendt-La banalité du mal

Lors du procès d'Eichmann (nazi chargé d'organiser les transports ferroviaires vers les camps de concentration pendant la 2^e guerre), la philosophe Hannah Arendt concentre son attention sur la personnalité de l'accusé : bourgeois déclassé, représentant de commerce renvoyé, il s'engage presque par désœuvrement dans sa fonction de lieutenant-colonel SS chargé de l'élimination de l'« adversaire » juif.

D'emblée, elle remarque la disproportion entre l'échelle gigantesque à laquelle les crimes ont été commis et **le caractère insignifiant du personnage qui en était l'un des responsables**, son aspect ordinaire, banal. Eichmann n'est ni un monstre, ni un fanatique, ni un imbécile. Le trait dominant qui le caractérise est **son absence de personnalité, son extraordinaire superficialité**, ce qu'Arendt appelle une « **incapacité à penser** ».

La « banalité du mal » désigne d'abord la propension d'Eichmann à ne **parler que par clichés**. Il ne s'approprie pas ce qu'il dit et les règles de langage inventées par les nazis contribuent à le priver de la conscience de ses actes. Tout ce qui concerne l'extermination est exprimé par des euphémismes : « solution finale », « traitement spécial », comptabilisation des « pièces », « regroupement », « changement de domicile », etc. Ces règles de langage ont constitué des facteurs qui ont permis le « maintien de l'ordre et de l'équilibre mental dans les nombreux services spécialisés dans les fonctions les plus diverses dont la coopération était indispensable en la

matière » [5]. Victor Klemperer explique que « *LE NAZISME S'INSINUA DANS LA CHAIR ET LE SANG DU GRAND NOMBRE A TRAVERS DES EXPRESSIONS ISOLEES, DES TOURNURES, DES FORMES SYNTAXIQUES QUI S'IMPOSAIENT A DES MILLIONS D'EXEMPLAIRES ET QUI FURENT ADOPTEES DE FAÇON MECANIQUE ET INCONSCIENTE* » [6].

La « banalité du mal » se caractérise par l'incapacité d'être affecté par ce que l'on fait et le refus de juger. Elle révèle une absence d'empathie, forme d'imagination, aptitude qui permet de se mettre à la place d'autrui. Lors de son interrogatoire à Jérusalem, Eichmann explique pendant des mois à l'officier de police qui l'interroge (un Juif allemand) la terrible injustice qu'il a subie en ne dépassant jamais le grade de lieutenant-colonel, avec la certitude d'éveiller chez lui une légitime sympathie. Cette inaptitude à se représenter les autres est décrite en ces termes par Arendt : « Plus on l'écoutait, plus on se rendait à l'évidence que son incapacité à parler était étroitement liée à son incapacité à penser — à penser notamment du point de vue de quelqu'un d'autre. Il était impossible de communiquer avec lui, non parce qu'il mentait, mais parce qu'il s'entourait du plus efficace des mécanismes de défense contre les mots et la présence des autres et, partant, contre la réalité en tant que telle. » [7]

Si la conscience d'Eichmann n'est pas tout à fait éteinte lorsqu'il organise les premières déportations en octobre 1941, la conférence de Wannsee, qui se tient en janvier 1942, est le tournant décisif qui lui ôte définitivement tout scrupule. À cette occasion, les hauts fonctionnaires sont informés de la nécessité de coordonner leurs efforts en vue de la mise en œuvre de la « solution finale », car telle est la volonté du Führer qui a force de loi. À partir de ce moment, Eichmann se déprend de toute culpabilité. **C'est la constatation que personne autour de lui ne semble remettre en question le bien-fondé de la Solution finale qui étouffe définitivement ses doutes.** Arendt écrit : « [Eichmann] n'était pas stupide. **C'est la pure absence de pensée** – ce qui n'est pas du tout la même chose que la stupidité – **qui lui a permis de devenir un des principaux criminels de son époque.** Et si cela est “banal” et même comique, si, avec la meilleure volonté du monde, on ne parvient pas à découvrir en Eichmann la moindre profondeur diabolique ou démoniaque, on ne dit pas pour autant, loin de là, que cela est ordinaire. » [8]

C'est précisément cette absence de pensée qui a pu être interprétée comme une façon d'ôter toute responsabilité à Eichmann, en faisant de lui **un pantin obéissant mécaniquement aux ordres.**

Source : <http://www.raison-publique.fr/article606.html>

9 PETIT QUIZ SUR LE THEATRE

Le théâtre grec est né

- Entre III° et IV° siècle av J.C
- Entre VI et V° siècle avant J.C
- Entre V et VI° siècle Ap. J.C

En Occident, le théâtre naît de fêtes en l'honneur d'un dieu

- Zeus
- Jesus-Christ
- Dionisos
- Mercure
- Mahomet

Qui est l'auteur antique de La Marmite, comédie dont Molière s'est inspiré ?

- Racine
- Proust
- Corneille
- Plaute

Antigone est...

- La fille d'Oedipe, la nièce de Créon et la sœur d'Ismène
- La soeur d'Oedipe, la fille de Créon et la sœur d'Ismène
- La fille d'Oedipe, la soeur de Créon et la mère d'Ismène

Quel point commun y a-t-il entre ces auteurs : Aristophane, Plaute, Térence

- Ils ont tous écrit des comédies
- Ils sont tous français
- Ils sont tous romains
- Ils sont tous grecs

Qu'est-ce que le dithyrambe ?

- Une cérémonie en l'honneur de Dionysos
- Une mise dans le théâtre antique
- Une danse dérivée de la salsa
- Un personnage qui portait un masque rouge

Aristote est...

- Un pauvre type, inconnu
- Un philosophe grec
- Un philosophe français

Qui est l'auteur d'Œdipe roi ?

- Personne, ce titre n'existe pas
- Antigone

- Anouilh
- Sophocle

Pourquoi la tragédie finit-elle mal ?

- Pour susciter chez le spectateur des sentiments de haine et de terreur et ainsi le purger de ses propres passions
- Pour susciter chez le spectateur des sentiments de pitié et de terreur et ainsi le purger de ses propres passions
- Pour susciter chez le spectateur la joie d'être supérieur au personnage

Pourquoi l'église chrétienne condamne-t-elle le théâtre romain ?

- Parce que les actions présentées donnent de mauvais exemples
- Parce que c'est comme ça !
- Parce que le rôle des hommes est tenu par des femmes

Ce qu'on appelle « mystère de la passion » ou « passion » au Moyen Âge est...

- Un long poème chanté par le chœur dans la tragédie
- Une pièce pour éduquer les gens du peuple sur l'histoire religieuse
- Le récit d'une violente passion amoureuse

Donnez un synonyme de « catharsis » .

- Purgation
- Pardon
- Rhume des foins

Quand naît la notion de « metteur en scène » ?

- Fin du XIXe
- Fin XVIII°
- Fin XVII°

La farce du Moyen Âge est...

- une courte pièce tragique
- une comédie en vers et en un seul acte dans un style très familier
- Une scène religieuse montrant les souffrances du Christ

Jean Racine est l'auteur de...

- Bérénice
- Bérénice prisonnière de Titus
- Bérénice, Titus et l'amour

Iphigénie, Andromaque, Bérénice ont deux points communs

- Ce sont des héroïnes tragiques de Racine qui meurent par amour
- Ce sont des héroïnes tragiques qui donnent leur nom à des pièces de Corneille
- Ce sont des héroïnes tragiques qui donnent leur nom à des pièces de Racine

Dans une pièce classique il y a trois grands moments...

- Exposition, noeud (climax) , dénouement
- Exposition, Noeud(Climax),opposition
- Opposition, noeud, dénouement

- Exposition, noeud, libération

Une tragédie classique doit être...

- En trois actes et en vers
- En cinq actes et en vers
- En cinq actes et en prose
- Aucune importance

Le théâtre classique doit respecter trois unités :

- De temps, de ton et d'action
- de temps, de lieu et de personnage
- de temps, de lieu et d'action

La catharsis, c'est...

- Le nom du dénouement dans une comédie
- Une sorte de rhume qu'on attrapait souvent au théâtre
- Un animal fabuleux dans les farces du Moyen Âge
- La purgation des passions

Racine et Corneille ont-ils pu déjeuner ensemble (Question bonus)

- Oui, ils vivaient à la même époque
- Non, C'est impossible.

Racine, Corneille, Molière ont joué leurs pièces devant le roi...

- Louis XIII
- Louis XV
- Louis XIV

Quels sont les trois grands auteurs tragiques grecs ?

- Eschyle
- Sophocle
- Euripide.
- Eutripide
- Intrépide
- Sofocle
- Achille

Le théâtre au Moyen Age s'éloigne-t-il du modèle antique ?

- Oui, car il est fait de farce, de théâtre religieux, miracles et mystères.
- Non, car il reprend les thèmes politiques de l'Antiquité

Quelle pièce de Corneille est l'occasion d'une querelle célèbre ? Pourquoi ?

- La Place Royale
- Le Cid
- Cinna
- L'Illusion comique

De quel auteur grec et de quelle œuvre est inspirée la dramaturgie classique ?

- Aristote, La Poétique

- Arioste, Les Aristochats
- Boileau, L'art dramatique
- Zorba le Grec, Le théâtre

Comment appelle-t-on les indications scéniques qui viennent compléter les répliques dans une pièce de théâtre ?

- Les stichomythies
- Les dydascalies
- Les didascalies

Qu'est-ce qu'un échange entre deux personnages d'une pièce de théâtre ?

- Un dialogue
- Un monologue
- Une réplique

Comment appelle-t-on les paroles d'un personnage seul sur scène, s'adressant à lui-même (et au public) ?

- Une réplique
- Une tirade
- Un monologue

Comment appelle-t-on un auteur de pièces de théâtre ?

- Un auteur
- Un dramaturge
- Un comédien

Comment appelle-t-on un enchaînement de répliques très brèves ?

- Des stychomythies
- Des stichomythies
- Des stichomithies

Comment appelle-t-on une longue réplique ?

- Une longue réplique
- Une tirade
- Un monologue

Quel nom donne-t-on à la division d'un acte entre l'entrée et la sortie d'un personnage ?

- Un aparté
- Un acte
- Une scène

Comment appelle-t-on une réplique qu'un personnage prononce afin que les autres personnages ne l'entendent pas ?

- Une réplique
- Un aparté
- Un monologue

10

Quel nom donne-t-on au fait qu'un personnage sur scène s'adresse à la fois aux autres personnages et au public ?

- L'adresse
- La double énonciation
- Le destinataire

10 QUESTIONS ORAL

1. **Donnez une définition du théâtre.**

Le mot théâtre garde la marque de sa racine grecque qui signifie « regarder » et se définit par le fait de « montrer » un monde de conventions dans lequel des comédiens interprètent des personnages et prêtent leurs voix et leurs gestes pour donner vie à un texte. Le théâtre est donc un genre littéraire qui, conciliant littérature et spectacle, est destiné à la représentation devant un public (sur une scène).

2. **Quelles sont les particularités du texte théâtral?**

Tout d'abord, le théâtre est entièrement constitué de dialogue, l'auteur s'exprime uniquement à travers les paroles de ces personnages, ou des didascalies. De plus, on y trouve des doubles énonciations (expliquées plus bas): les personnages s'adressent aussi bien aux autres personnages qu'aux spectateurs.

3. **En quoi le théâtre se différencie-t-il des autres genres littéraires?**

La grande différence est qu'une pièce de théâtre est normalement écrite pour être jouée. Elle est donc aussi bien adressée aux lecteurs qu'aux spectateurs. Il n'y a pas de narrateur, la compréhension dépend donc de ce que voient les spectateurs et comment ils interprètent le jeu des acteurs.

4. **Qu'est-ce que la double énonciation au théâtre?**

Lorsqu'un personnage, sur scène, s'adresse à un autre personnage, il s'adresse également aux spectateurs : c'est ce qu'on appelle la double énonciation.

5. **Quelles sont les formes de la prise de parole au théâtre? // Définissez les termes suivants : réplique, tirade, stichomythie, monologue, aparté...**

La parole au théâtre peut prendre plusieurs formes :

- *la réplique : texte prononcé par un personnage à un autre, ou à des autres.*
- *la tirade : longue réplique sans interruption. Elle se fait généralement dans un registre lyrique ou épique.*
- *le monologue : tirade prononcée par un personnage seul sur scène (ou qui croit être seul). Il permet au spectateur de connaître les pensées et les intentions du personnage.*
- *l'aparté est une réplique prononcée par un personnage soit pour lui-même, soit à l'intention du public, à l'insu des autres personnages (= à part).*
- *la stichomythie : échange rapide de répliques courtes et vives.*

6. **A quoi servent les didascalies ?**

Une didascalie, dans le texte d'une pièce de théâtre ou le scénario d'un film, est une note ou un paragraphe, rédigé par l'auteur à destination des acteurs ou du metteur en scène, donnant des indications d'action, de jeu ou de mise en scène. Elle permet de donner des informations, notamment, sur le comportement, l'humeur ou encore la tenue vestimentaire d'un personnage, ce qui servira ensuite au metteur en scène pour la représentation de la pièce.

7. **Définissez un genre théâtral : comédie, tragédie, drame...**

-La comédie, au xvii^e avec Molière et au xviii^e siècle avec Beaumarchais et Marivaux, se caractérise par quatre traits principaux: ses sujets sont tirés de la vie quotidienne, ses personnages sont de condition et classe moyenne et fortement individualisés (ce ne sont pas des caricatures) , son dénouement est heureux , et l'effet produit sur le spectateur peut aller du sourire au rire. Les procédés comiques sont variés: comique de mots ou de gestes relevant de la farce (Molière, Les

Fourberies de Scapin), comique de situation, comique de caractère dans la satire sociale ou la peinture des grands défauts humains (*Tartuffe*, *Les Femmes savantes*, *L'Avare*).

- Une tragédie développe généralement une action mettant en scène des héros ou des personnages de rang social élevé, en vue d'émouvoir et d'instruire le spectateur, provoquer sa terreur et sa pitié par le spectacle des passions humaines en lutte entre elles ou contre le destin. Dans une tragédie, les personnages s'expriment sur un ton élevé, et en vers (alexandrins). Les principaux auteurs sont: Eschyle, Sophocle, Euripide...

- Une tragi-comédie est une forme mixte qui échappe aux règles de la tragédie classique par son

dénouement heureux. D'appartenance baroque, elle privilégie le mouvement, le goût de l'illusion et le mélange des genres. *Le Cid* de Corneille, par exemple, est une tragi-comédie. Nous pourrions dire que la tragi-comédie est une tragédie à fin heureuse.

8. Définissez ces registres : comique, tragique, dramatique, lyrique...

Le registre tragique développe généralement une action mettant en scène des héros ou des personnages de rang social élevé, en vue d'émouvoir et d'instruire le spectateur, provoquer sa terreur et sa pitié par le spectacle des passions humaines en lutte entre elles ou contre le destin.

Le registre comique désigne ce qui provoque le rire, ce qui caractérise la comédie et le théâtre en général. Les effets comiques peuvent reposer sur la rupture de la cohésion du texte (langue et discours) ou sur la rupture de la cohérence du texte (organisation, construction globale du texte)

Le registre lyrique est l'expression des états d'âme et des émotions : plainte, regret, nostalgie, joie, etc. Le registre lyrique cherche à émouvoir le lecteur.

Au théâtre comme dans le récit, on parle de registre dramatique pour un texte où se succèdent les péripéties. Ce registre maintient le spectateur ou le lecteur dans un état d'attente (→ suspense).

9. Quelles sont les différentes formes de comique au théâtre ?

Comique de langage, comique de gestes, comique de situation, comiques de mots, comique de caractères et comique de mœurs.

10. Qu'est-ce qu'un quiproquo ?

Un quiproquo est un malentendu qui fait prendre quelqu'un pour un autre ou une chose pour une autre. C'est aussi la situation résultant de cette erreur.

11. Comment une tragédie est-elle structurée ?

Il y a une progression dramatique (exposition, nœud, dénouement).

L'exposition (début de la pièce, premières scènes): Les spectateurs doivent connaître les personnages (et les rapports entre eux), les lieux, l'époque et l'intrigue.

Le nœud : Le nœud de l'action précise la nature du conflit à résoudre, c'est le passage de la pièce au cours duquel les personnages doivent résoudre un problème complexe, affronter des obstacles.

Le dénouement : c'est la fin de la pièce de théâtre. Le dénouement résout les problèmes exposés dans le nœud de la pièce. En principe, il est malheureux dans la tragédie.

12. Quelles sont les différentes étapes d'une pièce ? //

Une pièce est traditionnellement composée de 5 actes répartis de manière égale.

Définissez les termes suivants : exposition, nœud, dénouement.

L'exposition (concentrée dans les premières scènes de l'acte I) qui précise la situation initiale en renseignant sur le lieu, le temps, les personnages et leurs relations

- **le nœud de l'intrigue** (actes II et III) qui correspond à l'ensemble des conflits qui gênent la progression de l'action et sont autant d'obstacles à la volonté des héros

- **les péripéties** (acte IV) qui infléchissent le cours de l'action et retardent ou modifient le dénouement attendu

- **le dénouement** (acte V) qui marque la résolution définitive du conflit. Heureux dans la comédie, il est le plus souvent marqué par la mort dans la tragédie. Idéalement, il doit résulter de la logique de l'action elle-même et éviter les interventions peu crédibles.

13. Qu'attend-on d'une scène d'exposition ? Quelles difficultés se posent au dramaturge ?

D'une scène d'exposition, nous attendons, de même que dans l'incipit d'un roman, que les personnages nous soit présentés, que nous soyons mis au courant du lieu de l'action, de l'action principale, et des relations entre les personnages.

Ceci pose une difficulté au dramaturge: le théâtre n'ayant pas de narrateur, le dramaturge doit faire passer ces informations par le biais des personnages, de façon à ce que cela paraisse naturel.

14. Quelles sont les fonctions du dénouement au théâtre ?

C'est le moment le plus important d'une pièce de théâtre, c'est à partir duquel l'intrigue s'achemine vers sa résolution, c'est à dire, soit: une fin malheureuse (pour les pièces tragiques), soit, une fin heureuse, comique (pour la comédie).

15. Qu'est-ce que la règle des trois unités au théâtre ?

Les règles des trois unités: une unité de temps, de lieu et d'action.

une unité de temps: l'action des pièces classiques n'excède pas les vingt-quatre heures, au contraire du baroque où l'action succède pendant plusieurs jours. Cette règle permet d'éviter l'in vraisemblance. une unité de lieu: l'action doit se dérouler en un lieu unique. L'espace scénique coïncide ainsi avec le lieu de l'action représentée.

une unité d'action: l'intérêt dramatique se concentre en une action principale. Les intrigues secondaires sont proscrites.

16. Quelles sont les règles de la tragédie classique ?

Les règles de la tragédie classique sont les trois unités (voir question 15), les bienséances (l'apparition de moments choquants comme la mort sont interdit d'apparaître sur scène) et la vraisemblance (la tragédie doit offrir au public un spectacle crédible, elle doit éviter des scènes fantastiques ou qui pourront enlever la crédibilité des scènes).

17. Quelles sont les caractéristiques du théâtre classique et du théâtre moderne ?

Le théâtre classique comporte des règles strictes: règle des trois unités (unité de temps, de lieu, d'action), règles de bienséance (interdiction de choquer le public, de représenter des actes violents, des crimes...), distinction stricte en sous-genres (tragédie, comédie...), et découpage en actes et en scènes.

*On ne retrouve rien de tout cela dans le **théâtre moderne** ou contemporain: on donne **une liberté absolue à l'auteur, de mélanger les genres** (d'où le "drame"; on peut retrouver des passages comiques et tragiques dans la même pièce). Le **langage y est souvent plus relâché**, parfois même complètement inutilisé comme par exemple dans les Actes dans paroles de Samuel Beckett). De plus, le théâtre moderne se voit agréé d'un nouveau rôle: jusqu'au début du XIXe siècle, les acteurs s'occupaient d'organiser la pièce et sa représentation. Dès lors apparaît **le rôle du metteur en scène**, qui, pour Charles Dullin, est "celui qui, par son art personnel, apporte à l'oeuvre écrite par le poète une vie scénique qui en fait ressortir les beautés sans jamais en trahir l'esprit": c'est le "maître du plateau"; une figure importante et par la suite indispensable.*

18. En quoi le théâtre romantique a-t-il renouvelé la scène française ?

*Le théâtre romantique instaure une **révolution dans les règles du théâtre classique**. Théorisé par Victor Hugo et fortement influencé par le théâtre baroque de Shakespeare ainsi que par les romantiques allemands (Heinrich von Kleist, Friedrich von Schiller...), le théâtre romantique est une nouvelle forme de théâtre, un art où se mêlent le tragique, le pathétique, ainsi que le comique et le burlesque. Le plus souvent historique, il a été développé par des auteurs tels que Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny ou encore Alfred de Musset, refusant de se confronter aux*

obligations et les règles d'écriture de l'époque: c'est le début d'un nouveau genre de théâtre, le théâtre romantique.

Il trouve son origine dans le drame du XVIIIe siècle, avec Diderot, Mercier, ou encore Beaumarchais, qui mettent en scène le quotidien bourgeois. Avec la révolution, le drame change de sens et devient historique; cependant l'histoire ne concerne pas seulement les grands et les puissants, comme dans la dramaturgie classique, mais aussi le peuple qui progressivement d'invite sur scène. C'est par exemple le cas dans Ruy Blas de Victor Hugo, où un simple domestique devient premier ministre de la Reine d'Espagne.

19. Qu'est-ce que le théâtre de l'absurde ?

Apparu dans les années cinquante, le théâtre de l'absurde est un genre théâtral dont la caractéristique est la rupture avec les genres classiques tels que la comédie ou la tragédie. Ce genre traite de l'absurdité de l'Homme ou de la vie en général. Le résultat y est la mort ou bien la métamorphose de l'homme en bête - Ionesco, Rhinocéros: « l'homme comme perdu dans le monde, toutes ses actions devenant insensées, absurdes, inutiles ». C'est un mouvement radicalement opposé au réalisme, il fait parti du surréalisme et du dadaïsme (=le but de ce mouvement de la IGM est de remettre en cause toutes les conventions et contraintes idéologique, esthétique et politique). Les origines de ce nouveau genre sont les traumatismes dus à la 2nd GM et la chute de l'humanisme (=mouvement intellectuel).

20. Quels sont la place et le rôle des didascalies dans le théâtre moderne ?

Les didascalies sont des indications, dans le texte théâtral, qui ont pour but de diriger la mise en scène. Elles permettent notamment de donner des informations sur la tenue, l'humeur ou le style vestimentaire d'un personnage. Elles se trouvent généralement mêlées à l'action, et peuvent même dans des cas extrêmes remplacer la parole pour laisser place à des mimes, comme par exemple dans les Actes sans paroles de Samuel Beckett.

21. Citez trois dramaturges modernes.

Samuel Beckett, En attendant Godot 1952
Eugène Ionesco, La Cantatrice chauve 1950
Albert Camus, Le Malentendu 1944

22. Que connaissez-vous de l'évolution du lieu théâtral depuis l'origine du théâtre ?

Cf. http://www.lemonde.fr/revision-du-bac/annales-bac/francais-premiere/histoire-des-formes-theatrales-de-l-antiquite-a-nos-jours_1-fra-04.html

23. Est-ce que la représentation est indispensable pour apprécier et comprendre une pièce ?

Tout dépend de la personne qui lit l'oeuvre. L'interprétation de la pièce nous aide à apprécier l'intégralité du théâtre, à fin de comprendre la pièce. De plus, le but d'une oeuvre de théâtre est d'être représentée. Ainsi, les didascalies que nous pouvons lire au début des répliques aide le régisseur pour la mise en scène, entre autre.

24. Expliquez la difficulté à lire une pièce de théâtre.

Quand nous lisons une pièce de théâtre, nous avons parfois du mal à suivre les actions à cause du manque de narration. Nous retrouvons aussi des difficultés à voir où se passe l'action et quand nous lisons les répliques nous en sommes pas toujours conscients du changement de personnage.

25. Quelle différence faites-vous entre le texte théâtral et sa représentation sur scène ?

La différence est que le metteur en scène peut imposer son point de vue de l'oeuvre et sa propre interprétation. Ainsi il peut exister des nombreuses représentations différentes pour une même pièce de théâtre. Nous connaissons l'exemple de "Dom Juan" de Molière, pour la quelle il existe deux

représentations totalement différentes. Celle de Daniel Mesguich, où le personnage de Dom Juan aime la vie et la pièce en soi parle beaucoup du théâtre, et celle de Marcel Bluwal où le personnage principal n'a pas envie de vivre, et veut en finir avec elle, il est beaucoup plus triste et sérieux.

26. Qu'appelle-t-on la mise en scène ? A quoi sert-elle ? Quels problèmes pose-t-elle ?

André Antoine disait que la mise en scène est l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique. La mise en scène, s'occupe de régler les moindres détails, pour assurer le jeu de chaque acteur et l'harmonie générale de l'exécution. Tout ceci n'est fait sans difficultés. Les scènes que contiennent des transformations de personnages, des actions invraisemblables (la dernière scène de "Dom Juan") ou bien que la pièce est beaucoup trop longue et difficiles à jouer, posent des problèmes au metteur en scène.

27. Le théâtre peut-il se passer de mise en scène ?

"Le texte, au théâtre, c'est encore ce qu'il y a de moins important. Ils n'entendent qu'une phrase sur deux." dit Jean Anouilh. Donc non, le théâtre ne peut pas passer sans la mise en scène car c'est l'objectif de lui-même, être représenté. Au théâtre la mise en scène sert à apporter du sens au texte qui n'est pas pensée à être lis.

28. Peut-on dire que « mettre en scène », c'est réinterpréter une pièce, lui donner un sens ? Mettre en scène c'est réinterpréter une pièce et lui donner un sens, ou un nouveau sens. Donc deux metteurs en scène peuvent interpréter une pièce de manières complètement opposées. Par exemple lors de la scène du pauvre dans l'oeuvre Dom Juan, Daniel Mesguich décide que le pauvre "gagne" donc Dom Juan lui supplie de prendre la pièce d'or, au contraire le metteur en scène Marcel Bluwal décide que Dom Juan gagne et donne la monnaie pour se moquer du pauvre et de la religion.

29. La mise en scène est-elle une illustration ou une trahison ?

La mise en scène a pour objectif illustrer la pièce mais le metteur en scène peut ce permettre de changer la mise en scène et "trahir" l'auteur et le public. Par exemple, pour représenter L'École des femmes de Molière, Didier Bezace transforme une comédie en la tragédie d'un personnage enfermé dans sa propre folie. Ainsi il trahit l'intention de Molière mais aussi les attentes du public qui s'attendait à voir une pièce comique.

30. Qui est le vrai « dramaturge » : l'auteur ou le metteur en scène ?

Le dramaturge est décrit comme un écrivain, auteur de pièces de théâtre. Mais dans le théâtre l'auteur et le metteur en scène jouent un rôle collectif pour parvenir à la représentation de la pièce, un écrit l'histoire et les didascalies, l'autre doit respecter cette histoire est ces didascalies mais apporte aussi une vision particulière et personnelle de la pièce. Donc même si l'auteur écrit la pièce, le théâtre est créé pour être représenté par le metteur en scène donc nous pourrions considérer que le vrai dramaturge est l'ensemble de l'auteur et le metteur en scène car les deux en ont besoin l'un de l'autre pour arriver à une création finale.

31. Quelle est la place du metteur en scène par rapport à l'auteur de théâtre ? Le metteur en scène est l'organisateur et responsable de la mise en scène d'une pièce de théâtre. Il se charge d'adapter l'histoire écrite pour après la représenter. "Une mise en scène n'est jamais neutre. Toujours, il s'agit d'un choix" Antoine Vitez.

32. En quoi la mise en scène peut-elle influencer la réception d'une pièce par le public? La mise en scène permet de faire exister l'action dans un lieu plus vivant, réaliste. Elle est plus apte que le texte à faire croire le lecteur à l'oeuvre car elle permet un accès plus direct à la compréhension avec le jeu des acteurs, les jeux de la lumière, de la sonorité.

33. Comment le théâtre prend-il en compte le spectateur?

Sans les spectateurs il n'y a pas de théâtre. Le théâtre est parfois un spectacle vivant, souvent les acteurs se dirigent seulement aux spectateurs (les apparts), ils cassent le quatrième mur.

34. En quoi consiste le plaisir / la supériorité du spectateur au théâtre?

Le plaisir de l' spectateur apparaît lorsqu'ils regardent une pièce de théâtre pour la première fois et dont ils ne connaissent pas le dénouement. Par contre, leur supériorité se pose lorsqu'ils savent la fin de la pièce avant que les personnages.

35. Qu'est-ce qui intéresse le spectateur avant tout ?

Ce qui intéresse le spectateur avant tout c'est dans le dramaturge de susciter l'intérêt à travers les personnage: en présentant un personnage drôle(dans Molière), exceptionnel(aux heros antique, ex: Sophocle, Racine), absurde(pièce de Ionesco).

36. Le spectateur est-il toujours un « voyeur » au théâtre ?

En effet cela dépend ou non de la présence du quatrième mur. La représentation théâtrale place le spectateur dans cette position d'observation: scène,éclairage,double énonciation,jeu des acteurs..Aussi certains spectateur peuvent observer la scène avec des jumelles..On peut dire que le dramaturge nous convie à des scènes que la bienséance réserverait à l'intimité. Mais dès que le quatrième mur est brisé, comme dans le théâtre de Brecht, ou quand l'acteur s'adresse directement au spectateur, ce dernier ne peut plus être considéré comme voyeur : il est intégré au spectacle.

37. Pourquoi va-t-on au théâtre aujourd'hui ?

On va au théâtre aujourd'hui pour ce divertir et s'introduire. Le théâtre produit un enchantement des sens et de l'esprit, le spectacle dissipe l'ennui, le soucis et les angoisses. En plus le spectacle est la seule forme d'éducation morale et artistique d'une nation.

38. Quelle expérience personnelle du théâtre avez-vous en dehors du cadre scolaire ?

Réponse personnelle: Je ne fais pas de théâtre comme activité hors de l'école et je n'en ai jamais fait, mais je vais parfois au théâtre (à-peu-près tous les 2 mois). Je l'apprécie car il me permet d'être spectateur d'une histoire souvent intéressante et racontée d'une façon originale, et comme je vais toujours avec des amis elle nous donne un sujet sur lequel porter une conversation lorsque nous nous revoyons.

39. Lorsque vous avez assisté à cette représentation, qu'est-ce qui vous a le plus marqué ?

J'ai assisté à une représentation de "Dom Juan" de Daniel Mesguich que j'ai beaucoup aimé. Ce qui m'a le plus marqué c'est le personnage de Dom Juan, que je n'imaginai pas du tout comme Mesguich l'a mis en scène lorsque je lisais l'oeuvre. Les décors m'ont aussi beaucoup impressionné car ils étaient très bien pensés, les statues des femmes nues m'ont surpris et je les ai trouvé une excellente façon de caractériser la personnalité de Dom Juan.

40. Quelles sont les différences entre le théâtre et le cinéma ?

Une théorie est que le théâtre propose des risques: chaque représentation est unique, il y a donc un élément d'incertitude important. Imaginez un film qui offre une certaine forme unique: il y a toujours une chance pour que ce film unique détériore ou brûle par accident a un certain point: donc il y a un élément de risque important qui ne semble pas avoir d'équivalent au théâtre.

11 HISTOIRE DES ARTS

MUNCH – La croix vide, 1901

Question du sens à donner à la vie humaine si Dieu est mort...

Concerne particulièrement **Caligula** par rapport au monde absurde



1. les éléments qui constituent le tableau : 1^{er} plan, arrière plan, côté droit, côté gauche.

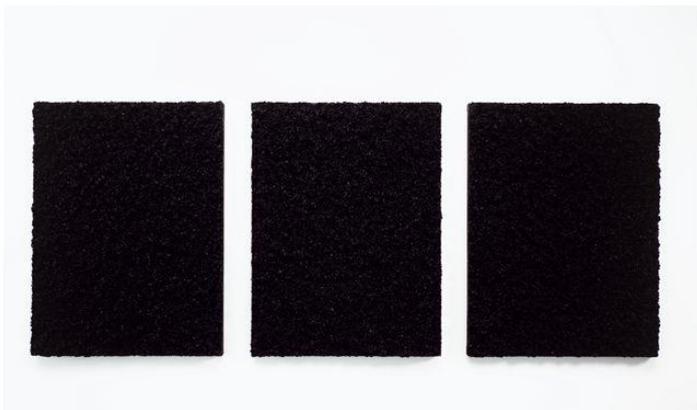
1. Au centre, Munch habillé en moine jouant sur la sonorité de son nom (Le mot allemand *Mönch* signifie *moine* en français). Il regarde devant lui, comme tourné vers ses interrogations
2. A l'arrière plan, une croix vide et un arbre mort.
3. A sa gauche, un fleuve qui emporte des hommes. Ils se noient. Leurs bras semblent lancer des appels que personne ne remarque.
4. A sa droite, des hommes et des femmes (Homme la tête dans la poitrine d'une femme) ; personnages amoncelés et nus qui suggèrent la luxure.

Munch met donc en scène **son questionnement entre deux attitudes possibles** :

- a) Se jeter dans le fleuve car si Dieu est mort, il n'y a plus d'espérance
- b) Où succomber au péché puisque, si dieu est mort, il n'y a plus ni bien, ni mal.

La toile donne d'ailleurs une impression de silence. Il semble n'y avoir aucun son. Ni les cris des noyés, ni les éclats des jouisseurs. Et encore moins la voie de Dieu. Les tonalités bleues et le blanc renforcent la sensation de froid, de vide.

On peut également mettre cette toile en lien avec des œuvres contemporaines comme le « *Pardonnez-moi Seigneur parce que j'ai péché* » de Damien Hirst, 2006 qui est un triptyque (rappel des œuvres religieuses) constitué par des mouches collées à la résine sur la toile.



Ce que veut dire **Hirst**, c'est que le péché n'a plus de sens puisque il n'y a pas de dieu donc pas de châtement. La seule certitude ce sont les trois étapes de la vie humaine : je nais, je vis, je meurs et ce qui m'attend, c'est la déchéance des corps. Il n'y a plus de morale (cf. voir Camus, pour qui mêmes l'absurde laisse la possibilité d'une valeur morale).

Video traces des dieux enfuis
Nietzsche/Munch – Centre Pompidou
[http://traces-du-](http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/presentation.php?id=82)

[sacre.centrepompidou.fr/exposition/presentation.php?id=82](http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/presentation.php?id=82)

12 METHODOLOGIE BAC-INVENTION

Texte officiel

L'écriture d'invention prend **appui sur un ou des textes du corpus** : l'exercice impose donc une **lecture approfondie de ces textes**.

Les sujets d'invention proposent en effet un certain nombre de contraintes.

Le candidat doit **rédigier un texte qui obéisse à une situation de communication où il se voit imposer :**

- **un énonciateur** (scripteur) dont on précise le plus souvent quelques caractéristiques (il aime ou il n'aime pas la poésie ; il partage tel point de vue ; il est enthousiaste ou indigné) ;
- **un destinataire** souvent identifié ;
- **un support et/ou une forme liée à un genre** : article de journal, journal intime, lettre de lecteur, lettre intime, scène d'exposition, dialogue... ;
- **un objet ou thème de réflexion**, lié à l'objet d'étude ;

Le sujet

Le sujet a un rapport avec l'objet d'étude sur lequel porte le corpus de textes.

Bien identifier les consignes implicites et explicites du sujet.

Se demander quel est le lien entre le sujet et les textes du corpus.

Transformer un texte	amplifier	en insérant un portrait, une description, un événement, un dialogue, une méditation, un commentaire... en écrivant une suite, en opérant un retour en arrière...
	concentrer	en résumant, en synthétisant
Transposer un texte	changer	de genre, de type de discours, de registre, de niveau de langue, d'énonciation, de focalisation, de contexte (époque, décor, culture) ...
Imiter un texte	pasticher (changer le sujet d'un texte sans modifier son style)	
	parodier (changer le style d'un texte sans modifier son sujet)	
Produire un texte	article	éditorial, article critique, éloge, blâme, droit de réponse, article polémique ...
	lettre	lettre à un correspondant identifié (individu, institution), courrier des lecteurs, lettre ouverte, lettre fictive d'un personnage présent dans un des documents du corpus, lettre de recommandation ...
	monologue	
	dialogue et controverse	
	discours	
	essai	
	apologue	<i>exemplum</i> , fable, conte, conte philosophique, utopie ...

Types de sujet du travail d'écriture d'invention :

Exemples de sujets :

O.E Théâtre

Un metteur en scène doit choisir dans le texte A ou le texte B un passage pour faire jouer à ses comédiens une scène de conflit. Il leur explique son choix et les idées de mise en scène que ce passage lui inspire. L'un des comédiens propose le choix d'un autre passage du texte A ou du texte B et le justifie par les possibilités de mise en scène qu'il offre. Vous rédigerez leur discussion en quelques répliques de dialogue. Vous veillerez à ce que ces répliques soient suffisamment développées (de trois à six environ) pour la totalité du dialogue.

O.E Roman

Dans le texte de Marc Dugain (texte D), le héros ne s'est pas encore vu car les miroirs ont été retirés de la salle où il est soigné. Un matin, il se voit dans le reflet d'une fenêtre. Imaginez la scène, ce qu'il découvre, les émotions qu'il ressent et les pensées qui l'assaillent au fur et à mesure d'une telle révélation. Votre texte, rédigé à la première personne, comportera au moins une quarantaine de lignes.

O.E Poésie

À la manière des auteurs du corpus mais sans pour autant faire des vers, vous choisirez de décrire un objet du quotidien ou une chose habituellement considérée comme banale. Votre description aura pour but de lui donner une dimension poétique. Vous insisterez sur ses caractéristiques capables de susciter la rêverie. Vous veillerez, si vous choisissez un lieu, à ne pas en permettre l'identification précise. Vous veillerez également à ce que votre texte ait une longueur suffisante.

O.E Argumentation

Vous êtes un objet cher à votre propriétaire. Après vous être présenté, vous dénoncez la manière dont il vous traite et vous utilise. Votre texte sera structuré autour d'arguments précis et illustrés qui ouvriront sur une réflexion de portée générale (maxime, sentence, morale...).

Tous les mots du sujet sont importants. Lisez-le plusieurs fois et **soulignez les mots-clés**.

Vous devez pouvoir répondre clairement aux questions ci-dessous :

- Que me demande-t-on de faire ?
- Quel type de texte faut-il produire ?
- Qui est l'émetteur et qui est le destinataire ?
- Quel est le thème ?
- Quel est le problème qui se pose par rapport à ce thème ?
- Quel registre doit apparaître ?
- Quel est l'effet à produire ?

Si vous choisissez le sujet d'invention, vous devez :

- Connaître les codes du texte qu'on vous demande de produire. (Monologue, article, journal...)
- Identifier la situation d'énonciation (Qui parle à qui ?)
- Identifier et utiliser le registre demandé (Tragique, satirique, comique...)
- Être capable de rédiger dans une langue soignée tant sur le plan de la syntaxe que de l'orthographe
- Adapter votre vocabulaire et le niveau de langue (langue soutenue, courante ou familière) au sujet.
- Soigner votre mise en page

Le travail d'écriture proprement dit

- Élaborez un plan détaillé
- Ne rédigez la totalité de votre devoir au brouillon, vous perdriez trop de temps.
- Élaborez un schéma détaillé au brouillon, en indiquant ce que chaque partie devra contenir.

Sujet d'entraînement :

Objet d'étude : Le théâtre : texte et représentation.

Corpus :

Texte 1 : Molière, *Dom Juan*, acte V, scènes 5 et 6 (1665).

Texte 2 : Victor Hugo, *Hernani*, acte V, scène 6 (1830).

Texte 3 : Jean Anouilh, *Antigone*, 1946.

Texte 1 : Molière, *Dom Juan*, acte V, scènes 5 et 6 (1665).

[Don Juan, séducteur sans scrupules, accompagné de son va/et Sganarelle, n'a tenu aucun compte des avertissements répétés le mettant en garde contre un châtimement du Ciel visant à le punir de sa conduite scandaleuse. A la fin de la pièce, un spectre lui apparaît ainsi que la statue du Commandeur, homme respectable que Don Juan a tué.]

SCENE V

DOM JUAN, UN SPECTRE en femme voilée, SGANARELLE

LE SPECTRE, *en femme voilée*: Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel; et s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.

SGANARELLE : Entendez-vous, Monsieur ?

DOM JUAN : Qui ose tenir ces paroles? Je crois connaître cette voix.

SGANARELLE : Ah ! Monsieur, c'est un spectre: je le reconnais au marcher.

DOM JUAN : Spectre, fantôme, ou diable, je veux voir ce que c'est. Le Spectre change de figure, et représente le temps avec sa faux à la main.

SGANARELLE : O Ciel ! voyez-vous, Monsieur, ce changement de figure ?

DOM JUAN : Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit.

Le Spectre s'envole dans le temps que Dom Juan le veut frapper.

SGANARELLE : Ah ! Monsieur, rendez-vous à tant de preuves, et jetez-vous vite dans le repentir.

DOM JUAN : Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir. Allons, suis-moi.

SCENE VI

LA STATUE, DOM JUAN, SGANARELLE.

LA STATUE : Arrêtez, Dom Juan: vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi.

DOM JUAN : Oui. Où faut-il aller ?

LA STATUE : Donnez-moi la main.

DOM JUAN : La voilà.

LA STATUE : Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne¹ une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre.

DOM JUAN : O Ciel! que sens-je ? Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus, et tout mon corps devient un brasier ardent. Ah !

Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan; la terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.

SGANARELLE : Voilà par sa mort un chacun satisfait: Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux, qui, après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir à mes yeux l'impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtement du monde.

1. entraîne.

Texte 2 : Victor Hugo, *Hernani*, acte V, scène 6 (1830).

[Le héros de ce drame romantique, Hernani, est amoureux de la noble Dona Sol, convoitée également par un riche vieillard, Don Ruy Gomez. Mais les deux rivaux concluent un pacte dans le but de soustraire la jeune femme à l'emprise du roi Don Carlos qui a enlevé Dona Sol. A l'acte IV, Hernani a découvert qu'il était d'ascendance noble et que son véritable nom était Jean d'Aragon, mais le terrible pacte le lie toujours à Don Ruy Gomez, agent de son destin. A la fin de la pièce, le vieillard ordonne à Hernani de se donner la mort, mais Dona Sol, ayant deviné ce que son amant s'appropriait à faire, boit avant lui la fiole de poison.]

HERNANI Hélas ! qu'as-tu fait, malheureuse ?

DOÑA SOL C'est toi qui l'as voulu.

HERNANI C'est une mort affreuse !

DOÑA SOL Non. Pourquoi donc ?

HERNANI Ce philtre au sépulcre conduit.

DOÑA SOL Devions-nous pas dormir ensemble cette nuit ? Qu'importe dans quel lit ?

HERNANI Mon père, tu te venges

Sur moi qui l'oubliais ! *[Il porte la fiole à sa bouche.]*

DOÑA SOL, *se jetant sur lui.* Ciel ! des douleurs étranges !...

Ah ! jette loin de toi ce philtre ! – Ma raison

S'égare. Arrête ! Hélas ! mon don Juan¹, ce poison

Est vivant ! ce poison dans le cœur fait éclore

Une hydre² à mille dents qui ronge et qui dévore !

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

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

Oh ! tu souffrirais trop !

HERNANI, à don Ruy. Oh ! ton âme est cruelle !

Pouvais-tu pas choisir d'autre poison pour elle ?*[Il boit et jette la fiole].*
DOÑA SOL Que fais-tu ?
HERNANI Qu'as-tu fait ?
DOÑA SOL Viens, ô mon jeune amant,
Dans mes bras. *[Ils s'asseyent l'un près de l'autre.]* Est-ce pas qu'on souffre
horriblement ?
HERNANI Non.
DOÑA SOL Voilà notre nuit de noces commencée !
Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée ?
HERNANI Ah !
DON RUY GOMEZ La fatalité s'accomplit.
HERNANI Désespoir !
O tourment ! doña Sol souffrir, et moi le voir !
DOÑA SOL Calme-toi. Je suis mieux. – Vers des clartés nouvelles
Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
Un baiser seulement, un baiser ! *[Ils s'embrassent.]*
DON RUY GOMEZ O douleur !
HERNANI, *d'une voix affaiblie.* Oh ! béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir ma bouche sur ta main !
DON RUY GOMEZ Qu'ils sont heureux !
HERNANI, *d'une voix de plus en plus faible.* Viens, viens... doña Sol... tout est sombre...
Souffres-tu ?
DOÑA SOL, *d'une voix également éteinte.* Rien, plus rien.
HERNANI Vois-tu des feux dans l'ombre ?
DOÑA SOL Pas encor.
HERNANI, *avec un soupir.* Voici...*[Il tombe.]*
DON RUY GOMEZ, *soulevant sa tête qui retombe.* Mort !
DOÑA SOL, *échevelée, et se dressant à demi sur son séant.* Mort ! non pas ! nous dormons.
Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.
Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noce. *[D'une voix qui s'éteint.]*
Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendoza.
Il est las. *[Elle retourne la figure d'Hernani.]* Mon amour, tiens-toi vers moi tourné...
Plus près... plus près encor... *[Elle retombe.]*
DON RUY GOMEZ Morte ! – Oh ! je suis damné.*[Il se tue.]*

1. Don Juan est Jean d'Aragon, titre de noblesse d'Hernani.

2. Animal fabuleux aux multiples têtes, monstre tué par Hercule dans la mythologie.

Texte 3 : Jean Anouilh, *Antigone*, 1946.

[Antigone est une jeune fille qui osa braver l'interdit de la cité de Thèbes pour donner les honneurs funèbres à son frère Polynice. En effet, ce dernier, considéré comme un renégat, puisqu'il s'était dressé contre sa propre cité avec des alliés armés, devait, une fois mort, voir son cadavre pourrir au soleil, selon l'ordre du roi Créon. Le geste courageux d'Antigone sera suivi d'un châtement exemplaire : Créon ordonne que la jeune fille soit emmurée vivante. A la fin de la pièce, le Messager annonce la mort d'Antigone.]

LE MESSAGER - Une terrible nouvelle. On venait de jeter Antigone dans son trou. On n'avait pas encore fini de rouler les derniers blocs de pierre lorsque Créon et tous ceux qui l'entourent entendent des plaintes qui sortent soudain du tombeau. Chacun se tait et écoute, car ce n'est pas la voix d'Antigone. C'est une plainte nouvelle qui sort des profondeurs du trou... Tous regardent Créon, et lui qui a deviné le premier, lui qui sait déjà avant tous les autres, hurle soudain comme un fou : « Enlevez les pierres ! Enlevez les pierres ! » Les esclaves se jettent sur les blocs entassés et, parmi eux, le roi suant, dont les mains saignent. Les pierres bougent enfin et le plus mince se glisse dans l'ouverture. Antigone est au fond de la tombe pendue aux fils de sa ceinture, des fils bleus, des fils verts, des fils rouges qui lui font comme un collier d'enfant, et Hémon¹ à genoux qui la tient dans ses bras et gémit, le visage enfoui dans sa robe. On bouge un bloc encore et Créon peut enfin descendre. On voit ses cheveux blancs dans l'ombre, au fond du trou. Il essaie de relever Hémon, il le supplie. Hémon ne l'entend pas. Puis soudain il se dresse, les yeux noirs, et il n'a jamais tant ressemblé au petit garçon d'autrefois, il regarde son père sans rien dire, une minute, et, tout à coup, il lui crache au visage, et tire son épée. Créon a bondi hors de portée. Alors Hémon le regarde avec ses yeux d'enfant, lourds de mépris, et Créon ne peut pas éviter ce regard comme la lame. Hémon regarde ce vieil homme tremblant à l'autre bout de la caverne et, sans rien dire, il se plonge l'épée dans le ventre et il s'étend contre Antigone, l'embrassant dans une immense flaque rouge.

1. Hémon est le fils de Créon et le fiancé d'Antigone.

I- Vous répondrez aux deux questions suivantes (6 points) :

1. Par quels procédés théâtraux la mort du héros est-elle présentée dans chacune de ces trois pièces ? (3 points).
2. Dans ces extraits, Don Juan, le couple Hernani/Dona Sol et Hémon sont confrontés à la mort. Ce face-à-face révèle certaines caractéristiques de ces personnages. Lesquelles? (3 points).

II- Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des sujets suivants (14 points) :

- **Commentaire :**
Vous commenterez le texte de Victor Hugo (texte B) extrait de la pièce Hernani. Vous montrerez :
 - comment l'auteur parvient, à travers ce dialogue, à émouvoir le spectateur ;
 - comment la mort d'Hernani et de Dona Sol est présentée davantage comme une victoire que comme un échec.
- **Dissertation :**
La représentation de la mort au théâtre a longtemps été interdite et continue de faire débat. Qu'en pensez-vous ?
- **Invention :**
Dans le texte C, la confrontation entre Hémon et Créon au pied du cadavre d'Antigone est l'objet d'un récit.
Écrivez la scène qui correspond à ce récit.
Vous composerez un texte théâtral incluant des didascalies susceptibles d'éclairer sa mise en scène avec précision. Vous soulignerez vos didascalies pour les différencier du reste du texte.
Vous ne signerez pas votre texte.

13 CE QU'IL FAUT RETENIR

- o Sur l'histoire du théâtre
- o Sur le Classicisme
- o Sur l'absurde
- o Sur l'histoire du théâtre
- o Sur la tragédie
- o Sur les auteurs
- o Sur la mise en scène
- o Sur Incendies de Mouawad
- o Sur Britannicus de Racine
- o Sur Caligula de Camus
- o Sur Ubu de Jarry

ANNEXES

1. Fiche de lecture (pour les exemples du bac)
2. Tableau commentaire
3. Tableau corpus
4. Sujet de bac

TABLE DES MATIERES

PRESENTATION DU COURS	1
PLAN DU COURS	1
1 Petite histoire du théâtre	3
1.1 ANTIQUITE	4
1.1.1 Naissance de la tragédie en Grèce	4
1.1.2 Naissance de la comédie en Grèce	5
1.1.3 Le théâtre romain	5
1.1.4 Le déclin du théâtre classique	6
1.2 Le XVIIème	7
1.2.1 Le théâtre au XVII°	7
Le héros racinien	8
Le héros cornélien	9

2	Mouvements littéraires	16
2.1	Classicisme	16
B.	Classicisme dans les autres arts	17
2.2	L'Absurde camusien.....	17
3	L'art d'analyser un texte theatral	20
	Les questions à se poser pour étudier un texte théâtral :.....	20
4	La question de la mise en scene	23
5	Le vocabulaire du theatre	25
a.	Le vocabulaire de la scène.....	26
6	CORPUS	27
	Lecture analytique	31
6.1.1	Théâtre et représentation : les mises en scène d'Ubu Roi	33
i.	Lecture analytique n°3 : Camus, Caligula, I,8 (1947).....	37
	Albert Camus, Caligula (1944), Acte I, scène 8.....	37
6.1.2	Théâtre et representation ; Caligula	39
	Caligula, d'Albert Camus medias	39
6.1.3	Les rapports entre Incendies et la tragédie grecque	41
6.1.4	L'épisode du bus	41
7	Œuvre cursive	44
8	Documents complémentaires	46
	Banalité du mal	49
9	Petit quiz sur le théâtre	51
10	Questions oral	55
11	HISTOIRE DES ARTS	61
12	METHODOLOGIE BAC-invention	63
13	Ce qu'il faut retenir	69
	ANNEXES	69
	Table des matières	69