

L'ÉPREUVE ÉCRITE EN TERMINALE

EXEMPLE COMMENTÉ - CENDRILLON

Exemple de pièce retenue pour le sujet zéro¹ : *Cendrillon* de Joël Pommerat

Rappel sur la nature de l'épreuve

L'épreuve comprend une partie écrite de culture théâtrale et une partie orale de pratique et culture théâtrale. Chacune des parties compte pour la moitié de la note globale.

(...)

Partie écrite de l'épreuve

Le sujet proposé aux candidats est constitué de deux parties et porte sur le programme limitatif national publié chaque année au BOEN. Le candidat traite les deux parties. La réponse aux consignes de chaque partie doit être rédigée et peut être accompagnée, pour la deuxième partie, de croquis ou de schémas. La consultation des textes du programme limitatif est autorisée pendant l'épreuve. Possibilité est laissée au candidat d'apporter le matériel nécessaire pour d'éventuels croquis.

- Première partie (8 points)

La première partie comporte une question à traiter sous la forme d'un court essai, à partir de l'analyse d'un extrait de captation d'une des mises en scène de référence inscrite au programme. Cette première partie vise à évaluer les capacités du candidat à analyser un court extrait vidéo de théâtre, en s'appuyant sur sa culture de spectateur, ses connaissances théoriques et son expérience de plateau.

- Deuxième partie (12 points)

La deuxième partie demande au candidat de formuler une proposition pour le plateau, sur une partie, un aspect ou une composante d'une des œuvres au programme, indiqué par le libellé du sujet. Le candidat justifie son projet de réalisation théâtrale en s'appuyant sur ses connaissances théoriques et son expérience pratique d'acteur et de spectateur. En proposant un processus de création et en le justifiant, en s'appuyant sur ses connaissances et sur son expérience du fait théâtral, le candidat rédige sa proposition, qui peut être accompagnée de croquis ou de schémas.

Exemple de sujet

Première partie de l'épreuve (8 points)

Hors-scène : Pour Patrice Pavis, « c'est la réalité qui se déroule et existe en dehors du champ de vision du spectateur » (Dictionnaire du théâtre, « hors-scène »).

Dans cet extrait de *Cendrillon*, texte écrit et mis en scène par Joël Pommerat, vous vous demanderez ce qu'apporte le hors-scène à l'action représentée.

Votre réponse prendra la forme d'un court essai. Vous vous référerez au texte de l'auteur, vous mobiliserez vos connaissances du théâtre ainsi que votre expérience de spectateur pour justifier votre analyse.

Support vidéo : *Cendrillon*, une création théâtrale de Joël Pommerat, d'après le mythe de *Cendrillon*, réalisation du film de théâtre : Florent Trochel, 2012.

Limites de l'extrait : de 55:07 à 59:50.

Texte correspondant : Joël Pommerat, *Cendrillon*, Actes Sud, 2013, deuxième partie, scènes 6 (fin), 7 et 8, depuis « Un temps. La belle-mère semble hésiter... » (p. 78) jusqu'à « Le très jeune prince la regarde partir » (p. 82).

Deuxième partie de l'épreuve (12 points)

En tête de la liste des « personnages » de sa pièce, Joël Pommerat a fait figurer « Une narratrice dont on n'entend que la voix » et « Un homme qui fait des gestes pendant qu'elle parle ». Ceux-ci interviennent, lors de passages plus ou moins longs, dans les scènes suivantes : première partie, scènes 1, 3, 7, 9, 13 ; deuxième partie, scènes 1, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15.

Vous vous demanderez quelle est la singularité du statut de ces deux « personnages » dans *Cendrillon*. Puis sans copier le travail de Joël Pommerat et sans suivre à la lettre ses didascalies ni respecter tels quels les deux personnages en question, vous formulerez une proposition artistique qui résoudra concrètement les problèmes posés à la scène par ces moments de narration.

Commentaires sur le sujet

Sur la première partie de l'épreuve

Les scènes données (deuxième partie, scènes 6 à 8) de *Cendrillon* de Joël Pommerat correspondent au moment central et crucial du « bal » dans le mythe originel. Pivot de l'action, c'est le moment et le lieu où se jouent la rencontre et le coup de foudre de Cendrillon et du prince ainsi que le départ précipité de la jeune femme, aux douze coups de minuit, abandonnant sa pantoufle dans sa fuite.

Dans la réécriture proposée par Joël Pommerat, le hors-scène occupe une place décisive puisque le « bal » en tant que tel n'est pas représenté, mais reste hors-champ. Par ce terme de « hors-scène », l'on désigne en effet tout ce qui, invisible au spectateur, contribue à lui donner l'impression qu'un espace réel, non représenté, jouxte l'espace scénique. Les bruits et les lumières surgis des coulisses, les entrées et les sorties, des éléments de décor (portes ou fenêtres), ainsi que des indices textuels peuvent participer à la création de ce double immédiat de la scène. Nous verrons d'abord quels sont les moyens et le contenu exact de ce hors-scène, avant de proposer une interprétation du travail de Pommerat sur ce point.

Que circonscrit le terme de « hors-scène » dans notre extrait ? Aux scènes 6 et 8, clairement situées par les didascalies « devant le palais » (p. 76) et « devant les portes du palais », le hors-scène désigne le palais lui-même et tout particulièrement la salle du bal (même si l'expression n'est pas employée). Les entrées et sorties indiquées par les didascalies définissent clairement cet espace invisible et contigu : « Le jeune prince continue son chemin en direction du palais. Il y entre » (p. 78), il « ressort du palais suivi de son père, le roi » (78-79), « le roi et le très jeune prince entrent dans le palais », « la très jeune fille entre à son tour » (80). Au plan de la représentation, une simple embrasure entre deux panneaux, étroite et illimitée en hauteur, matérialise, à jardin, la porte du palais. Une lumière rouge, accompagnée de fumée, s'en échappe, comme d'un lieu de fête en contraste avec l'obscurité du plateau et les formes géométriques discrètes qui y sont projetées. Mais cet espace invisible de la fête paraît aussi attirant qu'inquiétant, ce que confirme la scène immédiatement précédente où l'on entend, « à l'intérieur » (p. 78), les deux sœurs sifflées et moquées pour leur costume. Deux hommes en noir, semblables à des agents de sécurité (le texte parle d'« huissiers »), définissent un chemin vers cette entrée, dont ils contrôlent l'accès. Les déplacements soulignent également cette ligne droite parallèle au bord de scène, axe des arrivées et des départs qui est aussi celui des deux chutes du prince (bousculé par la belle-mère puis par Cendrillon), et qui est orienté vers le palais. Si le syntagme « on entend » revient à quatre reprises dans les didascalies de notre extrait, c'est que la musique, les bruits et les voix, « provenant de l'intérieur du palais » (78), contribuent fortement à la sensation d'un hors-scène très animé et bruyant, qui semble prêt à surgir sur la scène à tout moment.

La scène 7, purement didascalique, change la localisation fictionnelle du plateau en nous permettant de voir « l'intérieur du palais » (p. 80). Malgré cela, le hors-scène y joue encore un rôle décisif, car le Prince est seul sur scène, et le « public » vers lequel « il marche », est invisible, tout comme les « spectateurs » évoqués (80) ; une voix off, suggérant une présence également invisible, annonce sa chanson ; et surtout, l'on voit la « très jeune fille se glisse[r] dans le fond de la scène pour approcher le jeune prince » (80), suggérant et soulignant un jeu d'inversion du hors-scène, l'extérieur devenant l'intérieur et vice et versa : nous voyons ici Cendrillon se glisser entre les deux espaces, et faire le lien, en se faufilant un peu ironiquement, du hors-scène à la scène mais aussi entre les séquences narratives.

Retrouvez éducol sur



Pour donner sens à cette inversion de la relation entre scène et hors-scène, il faut noter d'abord que, par deux fois, dans ces trois scènes, Pommerat use du hors-scène pour déjouer, voire malmener, les attentes du spectateur. La scène du bal, scène de rencontre entre Cendrillon et le prince, est, dans le conte, le moment le plus attendu, le plus chargé de fantasmes, et le pivot de l'action. Comme on s'attend à voir Galilée face à ses juges en allant voir une *Vie de Galilée*, on s'attend à voir Cendrillon danser dans les bras du prince, comme le film de Walt Disney en fixa l'image. Or, non sans ironie, Pommerat nous refuse l'entrée du palais : en lieu et place de la grande salle des fêtes, nous voilà dans une scène de rue (scènes 6 et 8). Et, lorsqu'enfin, nous pouvons nous y croire admis (scène 7), là encore, les « clichés » attendus sont déjoués : non seulement la rencontre n'a pas véritablement lieu ici et c'est plutôt l'esquive et l'interrogation qui semblent lier les deux protagonistes, mais toute la prestation du Prince, centrée sur le rapport au père (il chante *Father and son* de Cat Stevens), est enveloppée d'invisible (public, voix off, spectateurs, et le père en question). Autrement dit, lorsque la focale se déplace pour satisfaire enfin, pense-t-on, notre pulsion scopique (voir la naissance du désir, le baiser, avant minuit...), le hors-scène ne disparaît nullement mais se resserre au contraire autour du visible pour l'envelopper d'un voile d'onirisme et d'étrangeté. Par le travail de ce hors-scène omniprésent qui va jusqu'à pénétrer la scène même, jamais l'imaginaire du spectateur n'est donc au repos.

Si les scènes 6 et 8 réactualisent, avec d'autres enjeux, des procédés brechtiens (notamment le décentrement du regard et l'esquisse d'alternatives narratives : comme dans *La Vie de Galilée* où, écartés du procès, nous attendons avec les disciples, dans la rue, la nouvelle de sa rétractation, ou non, et assistons à leur joie lorsqu'ils croient d'abord qu'il ne s'est pas désavoué, nous assistons ici non au bal mais à l'arrivée des convives, et non à la rencontre accidentelle et romantique entre Cendrillon et le Prince, mais à celle, grotesque et comique, entre la belle-mère et le Prince), la scène 7 semble creuser, voire mettre en abyme, ces procédés mêmes en cultivant le hors-scène au cœur de la « scène à faire » ! Les jeux connivents avec le motif de la chaussure, de la belle-mère et du prince, mais jamais de Cendrillon, confirment cet usage humoristique des « effets de distanciation », que travaille également le hors-scène. La scène 7 est de ce point de vue caractéristique du travail de Pommerat qui insinue, par le jeu des ombres et des lumières, par l'univers sonore aux sources effacées, du hors-scène au cœur même de la scène et de l'onirisme trouble au cœur de la réalité la plus connue.

Sur la seconde partie de l'épreuve

• Observations et critères

On attend que soit formulée ici une proposition artistique claire et forte, précisément décrite.

C'est à travers elle et en son sein que des termes qui intéressent de près le lien entre théâtre et récit ainsi que des savoirs venus de l'histoire du théâtre pourront être convoqués (« théâtre-récit », « théâtre épique » [*epos* = récit], le « récit » dans l'esthétique classique et avant, les personnages de commentateurs dans l'histoire du théâtre – Chœur, Prologue, Annonceur, allégorie –, référence au « Conteur » de Walter Benjamin, ou à ces « admoniteurs » qui, en peinture, guident le spectateur dans le tableau, etc.).

La mémoire de spectateur du candidat, avec l'évocation de mises en scène entrant en résonance avec la proposition formulée, pourra être utilisée généreusement.

La proposition scénique devra en tout cas s'éloigner radicalement des choix de Pommerat, tout en montrant qu'ont été perçus les enjeux de ces moments de récits et ce qui a pu les rendre nécessaires au moment de l'écriture de la pièce.

Retrouvez éducol sur



Le texte lui-même de ces interventions pourra être modifié, le cas échéant, pour s'accorder à la tonalité d'une nouvelle forme scénique par exemple. Ces modifications devront être expliquées et justifiées ; leur forme concrète, précisément décrite. Quelques exemples de nouvelles formulations pourront être rédigés.

La proposition ne pourra ignorer que ces interventions parcourent l'intégralité de la pièce, comme le rappelle l'intitulé du sujet qui cite les scènes concernées. On pourra ainsi concevoir une évolution, selon les moments et leur tonalité notamment, de ces figures de conteur.

• Suggestions

On pourra ainsi imaginer une figure qui ne dissocierait plus la « voix » et le « geste » (la voix narrative et le corps-sémaphore) mais donnerait à voir la « personne » d'un conteur. En lien avec le conte et son univers merveilleux, des êtres de connivence avec le public pourraient venir lui souffler les informations nécessaires, quitte à réécrire par moments le texte de Pommerat pour, tout en gardant les informations indispensables, l'adapter à ces nouvelles incarnations. Le texte, si narratif et neutre, pourrait ainsi devenir plaintif ou plaisant, sarcastique, emphatique, complice et ludique, ou bien froid et solennel, selon les réalisations scéniques proposées et les moments.

Personnages shakespeariens et méta-théâtraux, inspirés par exemple du *Songe d'une nuit d'été*, figures circassiennes (M. Loyal, à la manière des propositions de Py) ; ou portant la mémoire de la *commedia dell'arte* (Dario Fo), réinventée et adaptée aux exigences d'un texte contemporain souvent sombre ; projections fantomatiques sollicitant la vidéo ; spectres ridicules ou burlesques, très prosaïques et désenchantés, à la manière de la fée drolatique imaginée par Pommerat ; anges aux ailes de carton-pâte encombrant leur propre marche (comme imaginé par Vitez dans le *Soulier de Satin*) ; images d'une divinité omnisciente et inquiétante ; marionnettes à gaines ou à fils, avec ou sans castelet en contre-point ; ou vastes ombres chinoises s'élevant, gigantesques, sur le fond de scène ; conférencière ou conférencier très actuels, à l'élocution journalistique ou professorale, agaçante ou envoûtante, dont la voix pourrait être diffusée par un transistor, un téléphone portable ou un écran de télévision ; ou encore extraits vidéo de gens ordinaires venant témoigner d'une information utile... Autant d'idées qui, bien décrites et développées sur la longueur de la pièce, pourraient être proposées et acceptées.