

## Série sciences et techniques du théâtre, de la musique et de la danse (S2TMD)

### Épreuve de culture et sciences théâtrales Épreuve écrite

#### Sujet zéro n° 1

#### Première partie : analyse dramaturgique (d'une durée indicative de 2 heures)

Vous présenterez une analyse dramaturgique des extraits de deux mises en scène différentes de la scène 7, acte III de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Vous mettrez en évidence les caractéristiques de l'œuvre. Puis, vous confronterez les différents choix de mise en scène (jeu des comédiens, scénographie...). Vous pourrez prendre appui sur le dossier complémentaire.

- Captations

*Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. Mise en scène de Denis Podalydès. Spectacle créé à la Comédie française en 2006. Réalisation : Andy Sommer.  
Distribution : Michel Vuillermoz (Cyrano), Éric Ruf (Christian), Françoise Gillard (Roxane).

L'intégralité de la séquence est accessible sur théâtre en acte :

<https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/oeuvre/edmond-rostand/cyrano-de-bergerac.html>

*Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. Mise en scène de Dominique Pitoiset. Spectacle créé au théâtre de l'Odéon en 2014. Réalisation : Jérôme Cassou.  
Distribution : Philippe Torreton (Cyrano), Patrice Costa (Christian), Maud Wyler (Roxane).  
Time code : 0 à 2.50

La séquence est accessible sur théâtre en acte :

<https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/oeuvre/edmond-rostand/cyrano-de-bergerac.html>

- Dossier complémentaire aux captations

1. Extrait de la critique parue dans *Le Monde* de Fabienne Darge, publiée le 8 juin 2006.

#### Cyrano, comme dans un conte, comme dans un songe

Denis Podalydès et la troupe de la Comédie-Française invitent à une relecture de la pièce de Rostand.

« Car ce n'est pas un Cyrano bretteur, rimeur, voire rimailleur, que l'on retrouve ici, mais un Cyrano mélancolique et hâve, comme vacant à tous ses moulins à vent. Un Cyrano sans héroïsme, enfin, qu'interprète de manière infiniment émouvante Michel Vuillermoz, un comédien peu connu du grand public, qui trouve, là, le grand rôle - et quel grand rôle ! - qui devrait faire reconnaître la juste mesure d'un talent aux multiples nuances.

Ogre blessé et rapiécé, escogriffe à l'habit râpé et à la rapière en berne, il se battra même avec un brigadier, le bâton qui, longtemps, dans les théâtres, servait à frapper les trois coups. Chevalier à la triste figure et au cœur pur, il fera entendre comme personne ceci, qui est un des plus beaux moments de la pièce : « J'ignorais la douceur féminine. Ma mère / Ne m'a pas trouvé beau. Je n'ai pas eu de sœur. / Plus tard, j'ai redouté l'amante à l'œil moqueur. / Je vous dois d'avoir eu, tout au moins, une amie. / Grâce à vous une robe a passé dans ma vie. »

Et c'est ainsi que passent les cinq actes de *Cyrano*, dans un climat onirique porté par l'intelligence profonde de la mise en scène de Denis Podalydès et du travail dramaturgique réalisé par Emmanuel Bourdieu, et par une science de l'espace théâtral et les extraordinaires décors conçus par Éric Ruf - les plus beaux que l'on ait vus à la Comédie française, à part ceux de Matthias Langhoff, peut-être. Il y aura donc une époustouflante scène du balcon, un fantastique voyage dans la Lune, une bataille d'Arras au spleen bleu horizon. Et, toujours, ce sens du théâtre, du vrai théâtre, qui voit par exemple les blessés figurer leur mort par un lancer de fragiles pastilles de papier rouge... ».

2. Affiche du spectacle mis en scène par Dominique Pitoiset pour sa reprise au Théâtre de la Porte Saint-Martin (<https://libretheatre.fr/cyrano-de-bergerac-dedmond-rostand-a-laffiche>).

**THÉÂTRE DE LA PORTE ST-MARTIN**

DU GRAND ART  
C'EST DÉMENT. ET CONVAINCANT  
MAGISTRAL!  
ÉMOUVANT, FORMIDABLE

**PHILIPPE TORRETON**  
**CYRANO DE BERGERAC**

UNE PIÈCE D'EDMOND ROSTAND  
MISE EN SCÈNE DOMINIQUE PITOISET

DRAMATURGIE DANIEL LOAYZA  
SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES KATRIN MICHEL  
ASSISTÉE DE JULIETTE COLLAS LUMIERE CHRISTOPHE PITOISET  
ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE MARIE FAYRE  
AVEC MERVÉ BRIAUX, ADRIEN CAUCHETIER, ANTOINE CHOLET  
PATRICE COSTA, GILLES FISSEAU, PIERRE FOREST  
YVELINE HAMON, JEAN-FRANÇOIS LAPALUS  
BRUNO OUZEAU, TRISTAN ROBIN, JULIE-ANNE ROTH  
LUC TREMBLAIS, MARTINE VANDEVILLE

PRODUCTION THÉÂTRE NATIONAL DE BRETAGNE / RENNES  
COPRODUCTION INTERMEDIATION INCORPORATED / LES MÉDIACES  
DE LA VILLE DE LUXEMBOURG, ESPACE ROUBAUX, SCÈNE NATIONALE  
DE CHARENTAIS ET DE LA SARTE, CENTRE NATIONAL DE CREATIVITÉ  
ET DE DIFFUSION CULTURELLES DE CHARLEVILLE, THÉÂTRE  
DE SAINT-QUENTIN EN YVELINES / SCÈNE NATIONALE.

**PROLONGATIONS**

LOCATION  
01 42 08 00 32  
PorteStMartin.com  
MAGASINS FNAC, FNAC.COM ET SUR L'APPLI TICK&LIVE

Télérama Le Parisien La terrasse 2

## Deuxième partie : histoire du théâtre et questionnements esthétiques (d'une durée indicative de 30 minutes)

Champ de questionnement : Théâtre et esthétiques.

Perspective : Jeux esthétiques de la mise en scène et du jeu d'acteur.

Catalyseur principal de l'illusion théâtrale, l'acteur prête au personnage son corps et sa voix. Il vous est demandé de porter une réflexion sur les différentes conceptions du jeu de l'acteur et sur son évolution dans l'esthétique théâtrale. Vous pouvez vous appuyer sur les documents joints ainsi que sur vos différentes études pendant l'année.

- Texte 1

Extrait de *Le Paradoxe du comédien*, Diderot, Garnier Flammarion, 1830 [années 1770].

« Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ?

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements, s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse ».

- Texte 2

Extrait de *La Formation de l'acteur*, Constantin Stanislavski, Éditions Pygmalion, 1926.

« Pour que votre jeu soit vrai, il doit être juste, logique, cohérent ; vous devez penser, lutter, sentir et agir en communication avec votre personnage.

Lorsque vous prenez tous ces processus internes, et que vous les adaptez à la vie spirituelle et physique du personnage que vous incarnez, alors vous vivez votre rôle. C'est ce qui compte le plus dans votre travail de création. Lorsque l'acteur vit son personnage, non seulement il ouvre la voie à l'inspiration, mais il parvient ainsi à réaliser l'un de ses principaux objectifs. Il ne s'agit pas d'exprimer uniquement la vie extérieure du personnage. Il faut encore y adapter ses propres qualités humaines, y verser toute son âme. Le but fondamental de notre art est de créer la vie profonde d'un esprit humain et de l'exprimer sous une forme artistique.

C'est pourquoi nous commençons toujours par l'aspect intérieur du rôle, et cherchons à créer sa vie spirituelle en nous servant de ce procédé interne qui consiste à vivre le rôle. Et vous devez le vivre en éprouvant réellement les sentiments qui s'y rapportent chaque fois que vous le recréez. »

- Texte 3

Extrait de *Petit Organon pour le théâtre*, Bertolt Brecht, 1948.

« Voulant produire des effets de distanciation, le comédien doit renoncer aux artifices qu'on lui a appris pour amener le public à s'identifier à ses personnages. Comme il ne se propose plus de mettre son public en transes, il ne faut pas qu'il s'y mette lui-même. Ses muscles doivent rester décontractés. [...] Sa diction doit être exempte de tout ronron d'église et de ces cadences qui bercent le public au point de lui faire perdre le

sens des phrases. S'il doit représenter un possédé, il se gardera de donner l'impression de l'être lui-même ; sinon comment les spectateurs découvrirait-ils ce qui possède le possédé ?

À aucun moment il ne se laisse aller à une complète métamorphose. Un jugement du genre : « Il ne jouait pas le rôle de Lear, il était Lear », serait pour lui le pire des éreintements. Il doit se contenter de montrer son personnage ou, plus exactement, ne pas se contenter de le vivre ; ce qui n'implique pas qu'il lui faille rester froid même lorsqu'il joue des personnages passionnés. Simplement, ses propres sentiments ne devraient pas se confondre automatiquement avec ceux de son personnage, de sorte que le public, de son côté, ne les adopte pas automatiquement. Le public doit jouir sur ce point de la plus entière liberté.

Exiger du comédien qu'il se tienne sur le plateau sous une double appartenance, à la fois comme Laughton et Galilée, exiger de Laughton le montreur qu'il ne disparaisse pas derrière Galilée le montré (exigence qui a valu à ce mode de jeu le nom d'épique), c'est simplement se refuser à dissimuler plus longtemps le processus réel et profane qui se déroule sur la scène. Car c'est tout de même Laughton que l'on trouve sur le plateau, Laughton qui nous montre comment il se représente Galilée ! D'ailleurs, ne serait-ce qu'à cause de son admiration pour lui, le public ne saurait oublier qu'il voit Laughton en personne, et même si celui-ci tentait une complète métamorphose. [...] il faut que le comédien fasse de l'action même de montrer un acte artistique. [...] »

### Troisième partie (d'une durée indicative de 1 heure 30) : création artistique

Vous imaginerez à partir du dossier suivant une proposition artistique sous la forme d'une note d'intention dans laquelle vous proposerez une interprétation scénique sur le thème de la transformation. Cette réflexion tiendra compte également du jeu des acteurs.

- Document 1

Extrait de *La Métamorphose* de Franz Kafka, 1915.

« Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de l'édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.

« Que m'est-il arrivé ? » pensa-t-il. Ce n'était pourtant pas un rêve : sa chambre, sa vraie chambre d'homme, quoique un peu petite à vrai dire, se tenait bien sage entre ses quatre murs habituels. Au-dessus de la table où s'étalait sa collection d'échantillons de tissus -- Grégoire était voyageur de commerce -- on pouvait toujours voir la gravure qu'il avait découpée récemment dans un magazine et entourée d'un joli cadre doré. Cette image représentait une dame assise bien droit, avec une toque et un tour de cou en fourrure : elle offrait aux regards des amateurs un lourd manchon dans lequel son bras s'engouffrait jusqu'au coude.

Grégoire regarda par la fenêtre ; on entendait des gouttes de pluie sur le zinc ; ce temps brouillé le rendit tout mélancolique : « si je me rendormais encore un peu pour oublier toutes ces bêtises », pensa-t-il, mais c'était absolument impossible : il avait l'habitude de dormir sur le côté droit et ne pouvait parvenir dans sa situation présente à adopter la position voulue. Il avait beau essayer de se jeter violemment sur le flanc, il revenait toujours sur le dos avec un petit mouvement de balançoire. Il essaya bien cent fois, en fermant les yeux pour ne pas voir les vibrations de ses jambes, et n'abandonna la partie qu'en ressentant au côté une sorte de douleur sourde qu'il n'avait jamais éprouvée.

« Quel métier, pensa-t-il, quel métier suis-je allé choisir ! Tous les jours en voyage ! Des ennuis pires que dans le commerce de mes parents ! et par-dessus le marché cette plaie des voyages : les changements de trains, les correspondances qu'on rate, les mauvais repas qu'il faut prendre n'importe quand ! à chaque instant des têtes nouvelles, des gens qu'on ne reverra jamais, avec lesquels il n'y a pas moyen d'être camarade ! Que le diable emporte la boîte. »

- Document 2

*La femme en bleu* de Picasso, Centre Georges Pompidou, Huile sur toile, 130x97 cm, 1944.



<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyEGK7/rbg6M9>



- Document 3

*Apollon et Daphné*, sculpture du Bernin conservée à la Galerie Borghèse à Rome, marbre, 243 cm, 1625.

<https://www.panoramadelart.com/bernin-apollo-daphne>