**Sujet de dissertation : De quelles ressources spécifiques dispose le théâtre pour représenter les conflits, affrontements et crises pour en faire un laboratoire d’expériences et d’expertise privilégié de la nature humaine, du « theatrum mundi » ?**

**Introduction :**

Amorce : Curieusement**,** dans le théâtre grec, le mot qui désignait l’action d’une pièce était : âgon, signifiant aussi le « jeu », le « concours », la « lutte », le « combat ». Ce terme marquait clairement que le conflit, et sa concrétisation -l’affrontement, la crise- sont primordiaux au théâtre. De toutes les époques, les auteurs n’ont eu de cesse de réaffirmer cette idée, de Chapelain en passant par Pascal : « les pièces contentes, sans crainte, ne valent rien » jusqu’à Ionesco : « il faut aller au théâtre comme on va à un match de football, de boxe, de tennis ».

Ainsi, la poésie dramatique exploite-t-elle une gamme de conflits, d’affrontements et de crises très larges par la diversité des forces en présence, des enjeux, des champs d’action ou des issues. Mais c’est à travers ce « champ de force » qu’est l’espace de la scène où se manifeste un système de force magnétiques, électriques, gravitationnelles faisant du théâtre un espace, comme le font en physique les corps simples dotés de l’aptitude à s’attirer ou à se repousser, dans un double mouvement d’attraction/répulsion, que doit se concevoir le théâtre ; un espace privilégié, par rapport à celui du roman ou de la poésie, où se joue le spectacle des conflits, crises et affrontements, car il permet de rendre ce type de situation concrètement visible, audible et par là plus frappant pour un spectateur qui, témoin attentif ou acteur de la scène, reçoit un « coup de matraque » qui le somme de le faire se réfléchir et se penser pour, pourquoi pas, se réinventer.

Annonce du plan : Ainsi, la représentation théâtrale, création collective, d’un auteur, d’une troupe, mais aussi de techniciens, offre un large éventail de ressources pour mettre en valeur ces situations : dramaturgiques d’abord, puis techniques et enfin scénographiques.

**Développement :**

1. **A la base était le texte : les ressources dramaturgiques, du côté de l’auteur**

Amorce : « Longtemps le théâtre n’a été défini que comme texte », souligne Bernard Dort dans Le spectateur en dialogue. C’est en effet, dans l’écriture, la mise en mot que le conflit, l’affrontement, la crise se traduit. Le texte se présente donc comme la ressource de base du dramaturge, pour en faire saisir les enjeux au spectateur. Egalement, fort est de constater que tous trois sont une base intéressante parce qu’il présente des cas de figures multiples, faisant du théâtre un laboratoire d’expertise privilégié de la nature humaine et de ses comportements. En effet, parfois il oppose plusieurs individus, parfois il est intérieur et déchire un être ; parfois il dresse un être contre un groupe ou une société, ou encore contre une puissance mystérieuse. En ce sens, il semble claire que les sources du conflit, de l’affrontement ou de la crise offrent une variété presque inépuisable.

Ils sont pour le dramaturge un moyen de nourrir une intrigue, de l’enrichir, de créer un nœud autour duquel les personnages gravitent, s’entremêlent. Il grandit l’action théâtrale, en suscitant en tragédie terreur et pitié, en comédie en provoquant le rire et donc de faire éprouver au spectateur une palette de sentiments et d’émotions fortes, qu’il était venu chercher en allant au théâtre. Ils sont un outil de séduction pour le lecteur, intrigué de savoir de quelle façon ces affrontements et combats vont se dénouer. Aussi remplissent-t-ils leur fonction chère à Aristote dans sa Poétique, réaffirmée à l’âge classique d’instruire son lecteur. Enfin, nous offrent-ils, dans cet espace si réduit qu’est la scène une concentration des liens au dehors et au-dedans de l’homme qui les unit, ainsi qu’au monde qui l’entoure. Ces liens tendus, permanent, qui émanent de ces situations offrent toutes formes de visions du monde sur tous les domaines (familiaux, sociaux, politiques, amoureux, moraux…) qui interrogent l’homme.

1. **Ressource n°1 du dramaturge : jouer sur le nombre des individus en scène/hors scène (le conflit entre individus)**

Le corpus présente des conflits qui mettent face à face plusieurs personnages unis par des liens de différentes nature : liens amicaux (Le misanthrope, Molière Acte I, scène 1), sociaux (Le mariage de Figaro, Beaumarchais, Acte III, scène 5), amoureux (Le misanthrope, Acte IV, scène 3/ Britannicus, Acte II, scène 4, 5, 6/ Ruy Blas, V. Hugo, Acte II, scène II/ Bérénice, Racine, Acte…), politiques (Horace, Corneille, Acte II, scène 3).

Le dramaturge peut ainsi jouer sur le nombre des personnages qu’il fait ainsi s’opposer, à deux, à trois, en cascade ou seul.

**Sous-idée directrice n°1 : A un… : les ressources du monologue, artifice du dramaturge pour permettre au spectateur d’avoir accès aux sentiments intérieurs du personnage**

**Exemple n°1 : Bérénice, Acte 4, scène IV**

Le monologue est l’un des nombreux artifices du théâtre qui permet au spectateur d’accéder à l’espace intérieur du personnage de théâtre. A ce titre, il permet d’en épouser, par le secours des mots, les états d’âme que traverse le personnage. Dans cette scène, Titus est confronté au douloureux choix à faire entre son trône et son amour pour Bérénice, reine de Palestine, qu’il ne peut, selon la loi de Rome, pas épouser. Toute la pièce consiste ainsi en la difficulté de Titus à dire à Bérénice qu’il doit renoncer à elle. Ce monologue marque ainsi un temps de pause, et correspond au bilan que fait Titus sur la situation. En exploitant le monologue comme ressource textuelle, le dramaturge tend à mettre en relief la solitude du personnage confronté à son destin tragique. Aussi use-t-il de divers procédés d’écriture pour mettre en perspective le déchirement, le conflit intérieur qui l’anime. En premier lieu, on peut remarquer le jeu de dédoublement des pronoms et l’apostrophe initiale : « Eh bien Titus, que viens-tu faire ? ». En s’adressant à lui-même, le dramaturge fait signifier l’état de division intérieure dans lequel il se trouve. Aussi exploite-t-il toutes les ressources de la rhétorique délibérative pour exprimer l’intensité de la crise. En effet, nous pouvons être attentifs au jeu des champs lexicaux qui opposent celui de l’amour, de la passion (« cœur », « amour », adore ») à celui du devoir et de la raison d’état  (« état », « palais », « lois »). Aussi se lance-t-il dans une double argumentation contradictoire faisant peser les arguments pour Bérénice et ceux pour son royaume, se rendant finalement à l’évidence qu’il n’a en réalité pas le choix de se soumettre à la loi de sa patrie. Le vers, morcelé également, témoigne de son trouble. Dans ce monologue, qui est dialogue avec soi-même, l’est aussi avec le spectateur placé en position privilégié pouvant ainsi davantage s’identifier aux vissicitudes existentielles que travers le personnage et en grandir les enjeux.

**Sous-idée directrice n°3 : A deux… : le cas du conflit amoureux, ou le potentiel dramatique du « couple » de personnages :**

**Exemple n°1 : Le misanthrope, Acte IV, scène 3, de « D’où vient donc je vous prie un tel emportement » jusqu’à « ne méritez pas l’amour qu’on a pour vous » et de « A traîtresse » jusqu’à la fin**

Dans le Misanthrope, à l’acte IV, scène 3, Molière met en scène le personnage d’Alceste, qui bien qu’amoureux de Célimène, se dresse contre elle dans un affrontement violent, prenant la forme d’une lutte d’influence qui progresse d’une tension extrême à un apaisement finale et fait ainsi passer le spectateur par une palette d’émotions totalement opposées. En effet, Alceste vient de prendre connaissance d’un billet doux écrit par Oronte, son pire ennemi à Célimène. Il entre dans une colère noire et l’attaque. Le ton et les propos sont violents (v.8) Mais Célimène contre-attaque en renversant brutalement la situation et jouant le rôle de la femme outragée. Le registre tragique et la multiplicité des exclamations rendent la scène d’affrontement grandiose. On passe ainsi de l’expression de la colère et la jalousie : « Que le sort, les démons et le ciel en courroux n’ont jamais produit de si méchant que vous » à l’amour fou : « Ah ! Rien n’est comparable à mon amour extrême ».

**Exemple n°2 : Le mariage de Figaro, Acte III, scène 5, de « Le comte-à part-il veut venir à Londres » jusqu’à la fin de la scène**

Le conflit amoureux peut aussi prendre la forme de la rivalité entre deux personnages pour une seule et même personne. C’est la particularité du duel verbal qui anime le personnage du Comte d’Almaviva et de Figaro, lors de ce premier face à face, très attendu par le spectateur. L’enjeu de la querelle est le personnage de Suzanne avec qui Figaro veut se marier et que le comte désire également posséder. L’originalité du conflit tient à l’usage spécifique que le dramaturge fait du système de la double énonciation, en multipliant les apartés, adresses directes au spectateur. Chacun des deux combattant avance masqué, le duel verbal est donc implicite, et renforce ainsi la tension dramatique à l’œuvre dans la scène. Chacun tente de savoir ce que sait l’autre en voilant leur propos. Le comte cherche à savoir si Figaro sait que celui-ci a fait des avances à Suzanne. Mais Figaro, à l’origine même de la supercherie, se joue de son maître et cherche à le retrancher dans ses limites. C’est une véritable guerre des mots qui se joue entre eux, chacun voulant duper l’autre. Par ce phénomène de double énonciation énoncé plus haut, un double voire, un triple dialogue se met en place. Le comte, qui se parle à lui-même, en aparté, s’adressant donc au public. Figaro faisant de même et les personnages qui s’adressent l’un à l’autre. On assiste là à une fausse scène d’âgon, dans un système d’enchâssement des énoncés complexes mais qui a la gageur de grandir la tension dramatique pour le spectateur et de le tenir ainsi en haleine. La parole théâtrale est ainsi pervertie et détournée de sa fonction de communication pour se transformer en une arme qui peuvent se lire comme une succession d’attaques, d’esquives ou de parade. Le dramaturge joue ainsi sur le système de l’échange de répliques symétriques et les oppositions : toute l’habileté polémique (la guerre) consiste à retourner la réplique de l’adversaire en utilisant la même structure : « Autrefois tu me disais tout »/ « Maintenant je ne vous cache rien » : en soulignant la similitude de la situation sous forme opposée (phrase affirmative/phrase négative) Figaro annule la réplique du comte et le reproche qu’elle contient. On retrouve également un peu plus loin : « Combien la comtesse –t-a-elle donné »/ »combien me donnâtes-vous » : à l’accusation indirecte de corruption que contient la question du comte, Figaro répond par une autre accusation. En d’autres termes, si lui-même est corrompu, le comte ne vaut pas mieux. Dans chaque échange, la brièveté des phrases, l’absence d’hésitation, sont autant de coups portés et aussitôt retournés avec les mêmes armes.

**Sous-idée directrice n°4 : A trois… ou l’exploitation du témoin caché, comme ressort de la crise qui anime et fait se confronter les personnages dans un double déchirement : entre eux et au-dedans d’eux**

**Exemple : Britannicus, Racine, Acte II, scène 4, 5, 6**

Parmi les personnages de Racine, des monstres torturent des victimes dont l’amour est toujours funeste ou voué à l’échec. Ainsi, dans Britannicus, l’empereur romain Néron a fait enlever la jeune Junie, pourtant promise à Britannicus, son demi-frère. Comme la jeune femme refuse ses avances, Néron organise une entrevue entre elle et Britannicus où il lui ordonne de feindre l’indifférence face au jeune homme, sinon il le tuera. Junie s’exécute et accueille son amant avec froideur. Dans cette scène de crise et de rupture étrange qui laisse Britannicus dans l’incompréhension et le désarroi, , Junie joue un double jeu qui la met au supplice : sous le regard de Néron, la tension dramatique est à son comble et fait éclater la crise. La crise de la scène tient de la situation particulière dans laquelle se trouve chaque personnage. D’un côté Britannicus qui ne comprend pas le piège dans lequel il se trouve. Le spectateur témoin privilégié de la présence et des machinations de Néron à son encontre reste impuissant. Il ne mesure pas ce qui se joue autour de lui et ne saisit pas la somme des sous-entendus de Junie, qui dans un double langage tente de le prévenir. Le personnage est ainsi vu en proie à un trouble, une douleur marqué par le rythme haletant de ses phrases, les fortes coupes, et phrases inachevées, et va sans s’en rendre compte jusqu’à forger lui-même son propre malheur en disant son amour. En face de lui, Junie emprisonnée par le témoin caché dans un double jeu forcé,. Victime du pouvoir étatique et tyrannique qui pèse sur elle, elle apparaît dans cette crise comme la grande victime de Néron, victime de ne pas être comprise par Britannicus de ne pouvoir exprimer son amour, de devoir maîtriser son corps et voir se perdre son amour et de s’offrir à son tour en victime. La crise, si elle s’exerce entre et au-dedans des personnages de Britannicus et Junie, elle se cristallise dans la présence absence du témoin caché qu’est Néron. Monstre tout puissant, il investit l’espace et fait régner la terreur, personnage tout puissant, il est la figure de l’opposant, de l’ennemi par excellence. Sa toute-puissance se mesure à la peur qu’il inspire à Junie, investissant tout son discours. La crise tragique qui se joue tient de cette ressource exploitée par le dramaturge, celle de placer le spectateur dans une vision totale de la scène, pouvant ainsi mesurer l’influence importante qu’a ce regard qui épie pour le destin des personnages et aussi de percevoir l’effet que le dialogue a sur Néron caché : la satisfaction sadique qu’il doit tirer dans la torture morale qu’il inflige à Junie, et le sentiment de victoire dans le combat qu’il mène pour détruire Britannicus.

1. **Ressource n°2 du dramaturge : faire s’opposer un individu à un groupe ou à une société : créer des jeux de contrastes sur le plan : moral, identitaire, politique, idéologique…**

Le dramaturge, pour représenter les conflits ou les débats de façon frappante, peut varier les cas de figure entre les personnages. Ainsi, il peut jouer sur l’opposition entre un individu et un groupe ou une société toute entière. A ce titre, on peut distinguer deux grands types d’affrontements souvent exploités : le conflit social, de classe, particulièrement présent à l’époque des Lumières, siècle de revendication et de lutte pour l’égalité parmi les hommes, mais aussi le conflit politique, auquel il est d’ailleurs souvent lié.

**Argument n°1 : Ainsi pour mettre en évidence le conflit verbal et lui donner une dimension spectaculaire, le dramaturge joue sur les contrastes.**

**Exemple : Le misanthrope, Acte I, scène I, du début jusqu’à « serment pour serment »**

La scène d’ouverture du Misanthrope donne le ton. Nous entrons in média res (au milieu des choses) dans une querelle entre Alceste, ami de Philinte, à qui il reproche un comportement hypocrite : « je vous vois accabler un homme de caresses…A peine pouvez-vous dire comment il se nomme ». Cette action ainsi relatée devient pour Molière un prétexte à la confrontation entre deux personnages que tout oppose. L’opposition est d’abord marquée dans le choix des noms : « Alceste », hapax grec qui signifie « fort », qualificatif par lequel il se définit lui-même « j’entre en humeur noir et un chagrin profond », soit, selon la théorie des humeurs, un dérèglement du caractère enclin à la violence, mais aussi sombre, chagrin, méfiant et Philinte qui veut dire « celui qui aime », et qui apparaît comme l’homme de tous les compromis, modèle de l’honnête homme érigé en idéal classique au XVIIème siècle. Le caractère antithétique entre les deux personnages se matérialise par leurs actes de paroles : à l’intransigeance et au rigorisme d’Alceste souligné par la récurrence des impératifs, des phrases affirmatives, exclamatives, à l’utilisation des interjections, à la démesure des propos tenus, marqués par l’emploi systématique des hyperboles telles que : « cœurs corrompus », « mourir de pure honte », « scandale », « fureur de vos embrassements », pour avoir fait preuve de courtoisie, ou encore les accumulations : « indigne, lâche, infâme », s’opposent les répliques courtes de Philinte qui servent de relance à Alceste. Contrairement à ce dernier, Philinte garde son « flegme ». Il plaisante et cherche à temporiser la rage d’Alceste «que je me fasse un peu grâce sur votre arrêt ». Il semble accoutumé à ses sautes d’humeur et lui donne une leçon de nuance, de juste mesure. Il tente de le calmer sans l’agresser : « Mais **on** entend les gens, au moins, sans se fâcher. » Il n’utilise pas de 2e personne trop accusatrice. Philinte semble représenter de ce fait l’honnête homme, celui qui sait vivre en société. Il fait preuve d’une nécessaire bienséance, pilier des relations sociales de l’époque. Il s’en fait le porte parole. Il incarne la juste mesure: lucide mais capable de composer avec les travers du genre humain « Il faut bien… ». Il cherche l’équilibre : « offre pour offre, et serments pour serments ». Il est l’homme des concessions : « quoique amis ».

**Sous idée directrice n°2 : Egalement, pour mettre en exergue le conflit politique, il peut travailler sur le déséquilibre et/ou l’inégalité des forces entre un individu seul contre le pouvoir en place.**

**Exemple : Ruy Blas, Hugo, Acte III, scène 2**

Dans cette scène, Ruy Blas, dont l’ascension sociale fut fulgurante, s’incarne en premier ministre. Caché derrière le rideau, il surprend les ministres de l’Espagne en train de se partager les richesses du pays. Seul face à son assemblée, il se lançe dans une vaste tirade à tonalité polémique et ironique qui accuse le comportement des ministres. En orateur de talent, il manie les figures frappantes et dresse un tableau noir de l’Espagne personnifiée qui souffre. Cet épisode sonne comme une déclaration de guerre entre le « laquais » en livrée et les puissants avides de pouvoir. Sa tirade fait ainsi s’opposer la corruption généralisée du pouvoir en place à travers la métaphore du « fossoyeur » qui « pille la maison » et l’idéal romantique auquel il aspire, celui de libérer un peuple de la tutelle de cette injustice qui lui est faite. Un véritable souffle épique traverse la tirade du laquais : le lexique militaire, les procédés d’exagération « tout s’en va », l’usage des pluriels et des accumulations, ainsi que l’utilisation de l’anadiplose : « l’heure/l’heure où » montre un ministre en colère qui part en guerre.

1. **Ressource n°3 : Représenter le conflit de l’homme face à une force qui le dépasse : le théâtre comme lieu de conflit, de criseS et incarnation d’un affrontement existentiel**

Dans le théâtre antique, puis réaffirmé dans le théâtre classique, s’incarne une force supérieure contre laquelle se débat le héros. Entre l’antiquité et le XVIIème siècle, cette force en présence, supérieure à l’homme contre laquelle il doit lutter prend la forme de la fatalité, fatalité incarnée dans le châtiment des dieux. Le rapport conflictuel qui s’installe ici est donc non plus d’ordre horizontal (au sens de conflits, crises, affrontements entre les hommes) mais d’ordre vertical : entre le terrestre et le céleste. Pour signifier cette condition de l’homme aux prises avec des forces qui le dépasse et l’assaille, le dramaturge use de diverses ressources liées au texte pour représenter cette lutte existentielle contre laquelle le héros se bat sans cesse.

**Exemple n°1 : Phèdre, Acte I, scène 3**

Pour représenter cet agôn vertical de l’homme jouet du destin, Racine exploite le topos, traditionnel au théâtre, de la douloureuse scène d’aveu. La parole théâtrale mime ainsi, dans la tirade de Phèdre, cette difficulté à dire sa passion pour Hippolyte en même temps que la force de celle-ci qui la submerge et contre laquelle elle tente de se battre (usage des hyperboles, registre tragique qui contamine toute la tirade. La souffrance de Phèdre vient de ce qu’elle cherche à s’opposer à la volonté des dieux et à prendre possession de son destin. Cette tentative, forme d’ubris pour le théâtre classique, se matérialise dans la parole et la structure de la tirade : au début elle cherche refuge dans la dévotion à la déesse de l’amour (v.276-291) (champ lexical de la piété) afin d’apaiser Vénus et oublier Hippolyte. De la tentative d’apaisement, on passe ensuite la révolte (v. 290-300) dont témoignent les verbes d’action : « pressai », « arrachèrent » montrant Phèdre décidée à agir contre sa passion. Le conflit existentiel se cristallise ensuite au cœur du vers : « C’est Venus toute entière à sa proie attachée » v.306. Référence à la déesse de l’amour qui se présente comme l’incarnation de la fatalité. Venus aurait en effet plusieurs raisons d’en vouloir à Phèdre. Le mythe raconte que le soleil avait découvert aux dieux la liaison entre Venus et Mars. Or le soleil est le père de Pasiphaé et le grand-père de Phèdre. Egalement, Pasiphaé, en vivant avec un taureau un amour contre-nature, a été à l’encontre des lois de Venus, donc de l’amour. Enfin, d’après Euripide, Aphrodite/Venus veut se venger par l’intermédiaire de Phèdre d’Hippolyte qui adore Diane, la déesse de la chasse.

**Exemple n°2 : Le roi se meurt, Ionesco, scène de dénouement**

Entre le XVIIème et le XXème siècle, on assiste à un processus de sécularisation du rapport que l’homme entretenait jusqu’alors avec l’existence. En passant par l’Œdipe de Voltaire qui accuse désormais les dieux et fait naître la notion de libre arbitre, au traumatisme de la seconde guerre mondiale et de la disparition de l’existence de dieu pour l’homme le laissant ainsi seul face au néant et à sa condition absurde, donnant naissance, en partie au théâtre de l’Absurde, le conflit existentiel de l’homme avec des instances supérieures se déplace. Celui-ci réside désormais dans la douloureuse acceptation de la finitude de l’homme, douloureuse acceptation que l’ensemble de la pièce d’Ionesco tend à représenter. Cette pièce écrite, selon les dire du dramaturge lui-même dans son journal en miettes pour « apprendre à bien mourir » voit se réaliser dans une longue litanie prononcée par Marguerite le chemin qui mène Bérenger vers la dépossession de soi et la mort finale. Il est à ce titre, intéressant de s’attarder sur les ressources textuelles exploitées par le dramaturge pour représenter ce moment de crise ultime mis à l’œuvre par une forte tension dramatique émanent du pouvoir des mots. Les ressources du texte, les images, les mots eux-mêmes ont la gageur de reconstruire dans l’esprit du spectateur une image mentale de l’espace scénique dans un double mouvement de construction et de gommage. Tous les sens du spectateur sont ainsi mis en éveil par la disparition progressive, non seulement des personnages sur scène mais du décor, de la scène elle-même. Marguerite invoque, convoque fait se mettre en scène, sans pour autant que rien de concret ne soit directement visualisable sur scène, le chemin qui confronte l’homme à son destin. La parole théâtrale de Marguerite fabrique du réel non représenté et directement intériorisé par le personnage mais aussi par le phénomène de double énonciation par le spectateur lui-même. Par le pouvoir de la parole, elle fait ainsi se disloquer le temps : « il n’y a plus de jour, il n’y a plus de nuit », mais aussi l’espace. La parole a alors une fonction performative : l’usage des impératifs met en évidence le fait qu’elle construit en même temps qu’elle détruit les éléments qui compose le décor avec le seul pouvoir des mots. Elle recrée les obstacles sur le chemin qui mène vers la mort, comme une image renouvelée du Styx : c’est tout l’univers qui est contenu dans sa parole : la roue du destin, la nature (les broussailles), la bonté (incarnée dans la figure de la vieille femme), le monde animal incarné dans les rats et le loup, le monde des enfers dans la métonymie : « mains gluantes, mains implorantes ». La tension dramatique progression crescendo à travers les successives dépossessions par lesquelles passe Bérenger : dépossession de la psychologie du personnage : « renonce au trône ». Il s’agit pour Bérenger de renoncer à son statut social, à son orgueil, à son pouvoir, à son désir de régner sur le monde. La dépossession est ensuite corporelle : perte de perceptions et de ce qui constitue l’homme : perte de la soif, de la faim, de la parole, jusqu’à la perte même de l’espace du théâtre. Le spectateur suit cette ascension vers la mort et ne reste pas sans éprouver un profond malaise de voir le théâtre lui renvoyer l’image de sa propre finitude. C’est un théâtre métaphysique qui s’adresse aux sens par le truchement des mots. La crise à l’œuvre dans cette dernière scène se meut dans une forme de délassement qui fait apprendre au spectateur comment quitter la vie et accepter sa finitude.

**II. Les moyens techniques/scéniques à la disposition de l’artiste : puis vint la représentation, ou comment la représentation peut-elle mettre en valeur les conflits, crises et affrontements au théâtre :**

* **Pour une revendication de la mise en scène, comme langage second, voire premier, participant activement, quand il ne le fait pas entièrement, à la mise en valeur des conflits, crises et affrontements au théâtre.**

**Phase introductive pour la deuxième partie de la dissertation** : Le Pouvoir de la mise en scène sa capacité à concrétiser directement le conflit. La pensée de la scène, de l’agencement des acteurs sur le plateau, l’exhibition ou non des coulisses, les jeux de lumière, de son sont directement communicatifs. C’est à ce titre que Roland Barthes parle de « polyphonie informationnelle » du théâtre dans son œuvre théorique, Essais critiques, en réaffirmant le pouvoir directement communicatif de la mise en scène, comme langage para verbal qui s’adresse directement aux sens du spectateur. C’est cette « épaisseur de signes » qui constitue l’essence même de la théâtralité et qui sert de ressource pour soit signifier directement le conflit qui anime les personnages de théâtre sur scène, soit y participer en en accentuant les traits, par une série d’artifices, toujours renouvelées grâce aux avancées techniques, constitutives de celle de l’évolution du genre. Le truchement du texte entre le personnage et la réception du spectateur n’est plus seul en scène pour signifier.

1. **Argument d’histoire littéraire + les pensées des théoriciens du théâtre auquel est attaché le renouvellement du genre**:

Le XXème siècle est marqué par l’avènement du metteur en scène, qui se présente désormais comme un co-auteur du dramaturge. La part des didascalies dans l’histoire du théâtre témoigne de cette prise en compte primordiale accordée à la mise en scène comme élément constitutif du genre. A travers cet élargissement du paysage théâtral, on conçoit que la réflexion sur le théâtre s’étend et devient même inséparable entre le texte et la scène et qu’il faille désormais prendre en compte ce qu’elle avait négligé si longtemps : le spectacle. Avec Antoine, la mise en scène devient artistique. Elle ne concerne plus seulement la prise en charge matérielle du spectacle mais aussi l’interprétation et le sens même de la pièce représentée. Il s’agit de créer par la représentation scénique elle-même une nouvelle œuvre théâtrale. Cette pensée préexistait déjà dans le théâtre de Molière, sans pour autant qu’elle est trouvée forme à se théoriser à l’époque. La pensée que menait Molière sur le jeu d’acteur, la place accordée à la machinerie sur le plateau exposaient en germe cette importance affirmée et théorisée dans le théâtre du XXème. Cette même importance accordée à la mise en scène comme ressource vitale à l’exercice de l’art dramatique s’inscrit dans la pensée d’Artaud, au cœur de son œuvre théorique majeure, le théâtre et son double. Les propos suivants : « je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu’on le remplisse, et qu’on lui fasse parler son langage concret », « ce langage fait pour les sens doit au préalable s’occuper de les satisfaire. Cela ne l’empêche pas de développer ensuite toutes ses conséquences intellectuelles sur tous les plans possibles et dans toutes les directions. Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d’une poésie dans l’espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n’appartient pas strictement aux mots ». En d’autres termes, Artaud résout et annule ici le conflit qui oppose la querelle entre les partisans du texte théâtral d’un côté et ses opposants. Il faut ainsi comprendre que les mots, la parole théâtrale a ses vertus au même titre que la scène a les sienne. C’est l’union des deux exercée lors de la représentation qui donne au genre toute sa spécificité.

1. **L’occupation du plateau et la distribution de l’espace scénique comme ressource capable de faire s’exercer une représentation concrète de l’affrontement**.

**Exemple 1 Dom juan, Molière, Acte V, scène 4, 5, 6.**

Pour mettre l’accent sur l’affrontement qui oppose le Commandeur (messager du ciel) et Dom Juan au cours de la scène finale de la pièce de Molière, Don Juan, ou le festin de Pierre, Mesguich prend des libertés avec la mise en scène proposée par Molière en son époque. L’image DU Commandeur est ainsi remplacée par trois statues de femmes nues en marbre blanc, représentation et souvenirs de ses conquêtes passées qui viennent le hanter, images de la femme chosifiée, à l’image de l’usage qu’en a fait Don Juan pendant sa vie et en même temps prêtes à se réveiller et à demander réparation. On passe d’un châtiment céleste à un châtiment d’ordre terrestre, signe également de l’évolution du contexte de création de la pièce. Dans cette scène relecture de la scène finale, Don Juan entend les voix du spectre, se saisit d’une forme vide, semble perdu dans l’espace de sa chambre. Trois statues féminines de son décor s’animent et l’entraînent sur le lit dans une lumière bleue. Le texte est dit en voix off. Les statues animées rient et ensevelissent Don Juan sous un drap blanc suggérant à la fois une scène d’amour et la mise dans un drap mortuaire, un suaire; la lumière vire au rouge évoquant les flammes de l’amour et de l’enfer, Don Juan semble mourir à cause de son désir irrépressible de conquêtes féminines. Puis les trois femmes se lèvent, laissant Don Juan brûlé dans le feu et disparaître. Dom juan meurt par ce qu’il a offensé, par les « feux de l’amour » concrétisés sur scène. Les femmes sortent du lit pour se figer en statues sous une musique céleste. Le retour à l’ordre s’accompagne d’un changement d’ambiance et du retour en scène de tous les personnages de la pièce convoqués dans la réplique ultime de Sganarelle et qui peuvent être satisfaits du châtiment de Don Juan, mais l’expression douloureuse de Sganarelle et sa gestuelle pathétique lorsqu’il saisit le cendres de Don Juan en guise de "gages" détruisent le potentiel comique de cette fin et connotent plutôt la souffrance et le désarroi du valet qui a perdu son maître. A la fin de l’acte IV, on ne voit pas la statue, mais on assiste à des phénomènes surnaturels (les bougies qui s’éteignent).

**Exemple n°2 : Le roi se meurt, Ionesco, p.128 à 137 (couper les passages pour faire apparaître les disparitions des personnages)**

Si la mise en scène de Mesguich fait réapparaitre les figures marquantes de la vie et du destin de Don Juan, encombrant ainsi le plateau pour accentuer l’affrontement qui oppose Don Juan, seul face à la multiplicité incarnée dans les statues et ainsi signifier le poids du châtiment qui s’abat sur lui, il est d’autres fins qui, au contraire, tendent à faire disparaître les acteurs de la scène dans une démarche surprenante qui vient faire se contredire le texte et la scène. En effet, la sentence prononcée par Marguerite au début de la pièce : « tu vas mourir dans une heure et vingt-cinq minutes » lançant ainsi le compte à rebours du destin inéluctable du roi Bérenger, prend toute sa dimension dans les derniers moments de la pièce. Plus l’événement attendu approche de son terme, plus le spectateur voit disparaître les acteurs pour ne laisser finalement place qu’à la solitude de l’homme face à sa finitude. L’originalité de ces progressives disparitions des personnages sur l’espace scénique tient également du décalage volontaire opéré par le dramaturge entre la parole de l’acteur : « on ne vous abandonnera pas majesté je vous le jure » et la didascalie qui suit « le garde disparaît subitement », disparition ensuite systématisée à l’ensemble des personnages (« Nous sommes là près de vous nous restons là » et « Juliette disparaît subitement) , exceptés Marguerite, qui lui sert de guide vers la mort, mais qui dans ce sens se dépossède elle-même de sa fonction initiale. On assiste à un phénomène de désémantisation du texte au profit de la scène, qui fait se déplacer le sens du texte sur celui, plus concret, de la scène et ainsi faire se signifier directement cette solitude de l’homme face à la mort.

1. **Ressource de la mise en scène : jouer sur le symbolisme des objets et accessoires : les ressources du décor**

**C**omme le souligne Ionesco, au théâtre il faut faire « jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors ». C’est en effet une des ressources de la mise en scène pour mettre en valeur les conflits que de tirer parti des objets qui symbolisent le conflit autour desquels se cristallisent les affrontements.

**Exemple du côté du décor : Faire visionner la scène d’exposition avec le décor, dans En attendant Godot, Beckett.**

Dans cet univers de signes qu’est l’espace scénique, le décor peut contribuer à faire ressortir l’intensité de l’affrontement : dans la mise en scène d’En attendant Godot au théâtre de France en 1961, les branches d’un arbre squelettique soulignent par leur contraste avec un fond de scène d’un noir intense, véritable mur, l’opacité terrible, sans la moindre issue, de ce monde nu et implacable.

**Exemples du côté des objets :**

Objet essentiel pour le comédien de l’Antiquité, le masque permettait au spectateur d’identifier le personnage joué et de voir de quel registre il s’agissait (tragique ou comique).

L’objet au théâtre apporte d’abord des indications sur le cadre ou les personnages. C’est aussi un élément en lien avec le personnage qui peut avoir un rôle par rapport à lui. Il se peut enfin qu’il ait un rôle déterminant dans l’action.

Sur scène, l’objet peut être considéré comme un panneau indicateur qui délivre une information au spectateur. Les objets ont d’abord pour mission de représenter, c’est-à-dire de rendre concrète et visible la fiction qui est vécue par les personnages. Ils permettent au spectateur d’entrer dans l’illusion théâtrale en recréant un décor vraisemblable en en conférant aux personnages une activité.

Porteur d’indications temporelles ou spatiales, l’objet peut aussi donner une indication sur l’identité des personnages : leur âge ou leur statut social peut être signifié par un objet. Une couronne par exemple suffit à identifier un roi, un torchon disposé sur le bras un serveur, une canne un vieillard. L’objet peut même servir, comme dans l’Antiquité, à définir l’identité du personnage. Accessoire utile, mais pas toujours indispensable, l’objet permet au lecteur/spectateur de situer l’action et d’identifier les personnages. Mais lorsqu’il est utilisé par un personnage, son importance grandit et sa signification s’enrichit.

**Exemple n°1 : Ruy Blas, Acte II, scène II : la lettre de Ruy Blas à la reine**

L’objet peut aussi provoquer diverses réactions chez les personnages et devenir le témoin de l’expression de ses sentiments. C’est alors presque un personnage, tel le confident dans les tragédies, qui permet au spectateur de découvrir les émotions des personnages. C’est ainsi que la reine manifeste son tiraillement intérieur dans Ruy Blas : irrésistiblement attirée par la lettre de l’inconnu, elle tente vainement de s’en éloigner pour y revenir ensuite. Elle exprime alors ses états d’âme et les objets (ici la lettre et la statue de la Madone) permettent de rendre visible le tiraillement intérieur qui la déchire. La lettre, objet essentiel sur plan scénique et dramatique cristallise ainsi le dialogue intérieur de la reine. Pièce maîtresse de la scène, elle est à la fois métaphore romanesque et lyrique en tant qu’elle incarne un gage d’amour de Ruy Blas, tout autant qu’un véritable poison contre lequel elle doit lutter. Le spectateur ne peut donc pas égarer ses yeux ailleurs que sur la lettre dans laquelle tient toute cette tension.

**Exemple n°2 : Dom Juan, le dénouement, la statue du commandeur**

Il arrive enfin que l’objet se hisse jusqu’au rang du personnage et acquière la même importance sur la scène en tant qu’actant. Dans Dom Juan, la statue du commandeur n’est-elle pas un objet qui parle et qui agit comme un autre personnage ? Considérons également le théâtre de vaudeville qui met parfois en scène des objets qui agissent comme des personnages, comme s’ils étaient acteurs dans l’intrigue.

**Exemple n°3 : L’île des esclaves, scène d’exposition, l’épée d’Hyphicrate**

L’objet, parfois simple accessoire peut aussi cristalliser la tension dramatique et conflictuelle à l’œuvre dans une scène. Ainsi s’opère un déplacement de cette tension de ce qui se joue entre les personnages vers l’accessoire.

Dans la scène d’exposition de l’île des esclaves, Iphicrate se rend compte qu’il est sur une île qui menace son pouvoir, et il vient d’en informer son esclave, Arlequin. « (…) si je ne me sauve, je suis perdu, je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l’Île des Esclaves. » Et il explique à Arlequin ce qu’est cette île : « Ce sont des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres, et qui depuis cent ans sont venus s’établir dans une île, et je crois que c’est ici (…) ». Il importe de bien repérer quel est l’objet de la dispute –et donc, par conséquent, le « conflit »- entre les deux personnages, ici.

La dispute entre le maître et son valet tient au sujet lui-même : il est question de « pouvoir », et le conflit est bien là un conflit important, puisque chacun veut pouvoir influer sur l’autre.

Du côté d’Iphicrate, il s’agit de ramener à la raison Arlequin égaré par la perspective de pouvoir peser sur lui. Ainsi, l’on peut passer en revue les arguments qui sont avancés par Iphicrate : -L’intelligence : « Mais je ne te comprends point, mon cher Arlequin.  -L’amour : « Eh ne sais-tu pas que je t’aime ? » -La nécessité : « Mais j’ai besoin d’eux, moi. » Le conflit, du côté d’Iphicrate, va grandissant, et loin de se résoudre à travers les paroles et les échanges, il devient au contraire un véritable révélateur : Iphicrate est défait de son pouvoir…

Du côté d’Arlequin, on peut dire, au contraire, qu’il y a une forme de « conquête » : conquête du pouvoir, en quelque sorte, conquête symbolique sur Iphicrate, une conquête qui passe par la langage : « mon cher patron », que nous avons cité, répond à « mon cher Arlequin »… Comme si, d’emblée, Arlequin voulait se situer sur un même pied d’égalité : celui de la relation « d’égal à égal ».

Dans cette avancée d’une relation qu’Arlequin voudrait sur un même pied d’égalité, il y a un signe qui ne trompe guère : le passage du « vouvoiement » au « tutoiement »…

Ce tutoiement est une conquête, car il est pour Iphicrate une défaite. Une défaite importante, l’air de rien. Et Arlequin le fait valoir : « Doucement ; tes forces sont bien diminuées, car je ne t’obéis plus, prends-y garde. ». Si pour autant, le texte marque un renversement brutal dans les rapports de force entre maître et valet, l’objet, que constitue l’épée, joue un rôle central dans cette prise de pouvoir au cœur du conflit. En effet, l’épée, allégorie du pouvoir d’Iphicrate, et représentation concrète de la supériorité du seigneur sur le valet passe entre les mains d’Arlequin au cours de la scène par le truchement de Trivelin. Cette épée devient la représentation concrète des enjeux de l’intrigue qui se noue sous nos yeux, il exerce donc pleinement sa fonction dramatique dans la scène, mais également symbolique car elle est matérialisation de la prise de pouvoir du valet et inversion des rôles, sujet à une réflexion sur la condition et les inégalités sociales au XVIIIème siècle.

1. **Jouer sur le rythme pour donner du relief aux affrontements : jeux de scène, didascalies et travail d’interprétation des acteurs**

Dans un spectacle, un affrontement continu ennuie et perd de sa vigueur. Il ne prend sa valeur que s’il est mis en relief par des effets de contrastes. Ainsi, les dramaturges recourent à plusieurs moyens pour soutenir l’intérêt du public.

**Du côté du jeu de l’acteur : la gestuelle, les mouvements, les déplacements sur scène, traduits par les didascalies.**

**Exemple n°1 : L’île des esclaves, Marivaux, Acte 1, scène 1 et 2**

Le corps, sa mobilité et ses déplacements dans l’espace scénique mettent en valeur l’affrontement dans la scène d’exposition de l’île des esclaves. Le conflit, certes présent dans l’échange verbal, se double dans le langage para verbal, les didascalies renseignant sur la gestuelle et les déplacements antithétiques des deux personnages. D’un côté, les didascalies signalent la progressive montée en tension d’Iphicrate jusqu’au délire et à une forme de dépossession de soi, car dépossession du pouvoir : « Iphicrate au désespoir, courant après lui l’épée à la main ». Cet emportement allant crescendo au cours de la scène s’inscrit parfaitement en contraste avec la posture d’Arlequin que doit incarner l’acteur. En effet, d’un autre côté, le rôle d’Arlequin, sous la tutelle des didascalies, parait beaucoup plus sobre et détaché : « siffle », « distrait », « en badinant », « indifféremment », « riant » , « se reculant d’un air sérieux » . Mais cette sobriété du jeu, qui contraste avec l’aliénation progressive du corps et de la gestuelle d’Iphicrate, traduit en fait la prise de distance progressive du personnage vis-à-vis de son « maître »…Depuis « indifféremment », qui est la première didascalie, jusqu’à « Il s’éloigne », qui est la dernière, il y a en effet une sérieuse prise de distance, distance qu’Iphicrate essaie de combler en allant « châtier » son esclave. Cette prise de distance est, en quelque sorte, une forme d’autonomisation.

**Exemple n°2 : Ruy Blas, Acte II, scène II**

Il est intéressant de constater dans cette scène la part qu’occupe la gestuelle amoureuse de la reine. Les didascalies propres au jeu de l’actrice se multiplient jusqu’à prendre le pas sur la parole monologuée. Avec force précision, Hugo ne se délasse pas de décrire avec précision les moindres mouvements de la reine, signe extérieurs de son agitation et trouble intérieur, trouble qui prend la forme d’un dilemme intime entre sa volonté de rester fidèle à son mari, le roi, volonté contrebalancée par un besoin tout naturel d’aimer et d’être aimée en retour, que tend à lui offrir, à travers des gages d’amour, le mystérieux inconnu. C’est en effet au moment où apparait la lettre écrite par celui-ci que les précisions corporelles, et déplacements sur le plateau augmentent. Cette ressource de la gestuelle de l’acteur, comme outil consubstantiel à l’expression directement communicative du conflit qui anime la reine, n’est pas sans rappeler la place que Diderot, dans son paradoxe sur le comédien accordait déjà en son temps. Hugo va jusqu’à créer un pur passage de pantomime : « elle se lève », …. La reine devient ainsi un personnage autant présent par sa parole que par ses mouvements. Se met en effet en place un jeu de scène entre attraction et répulsion autour de la lettre qui rend compte du conflit qui la tiraille.

**Argument n°5 : Jouer sur les ressources techniques : le son et la lumière**

**Exemple n°1 : La réflexion des élèves sur la meilleure façon de mettre en scène le monologue de Titus**

On peut imaginer :

* Deux personnages sur scène : deux corps d’acteur l’un de dos, l’autre de face pour mettre en relief, le conflit, la crise identitaire du personnage
* Un personnage dans l’ombre un autre dans la lumière de sorte à mettre en relief le contraste du dilemme
* Un jeu sur le son en faisant entendre en écho les voix du peuple de Rome qui attend que son roi prenne ses fonctions ou encore celles de ses ancêtres qui lui rappelle son devoir et la place qui lui revient de droit. On peut imaginer ces voix entrecoupant ou surimprimant les paroles du personnage comme autant de jeux d’échos qui sont à la fois signe d’un passé en rupture avec un présent immédiat dans lequel il a urgence et nécessité d’agir.

**Exemple n°2 : Ionesco, Le roi se meurt, scène de dénouement**

La lumière grise manifeste cette solitude profonde de l’homme : la lumière signifie directement et laisse le spectateur dans une forme de malaise, dans laquelle il prend conscience de sa propre finitude.

**Exemple n°3 : Dom juan, dénouement Mise en scène de Bluwal**

Les effets de voix peuvent souligner les affrontements : dans la mise en scène de Dom Juan par Bluwal, le metteur en scène a recourt à une voix off qui semble venue d’ailleurs ou de nulle part pour incarner la statue du commandeur. Celle-ci artificielle met en relief son contraste avec, très humaine de Dom Juan, mettant en perspective les deux parties qui se livrent bataille : le libertin et le ciel.