

Corrigé bac S2TMD 2021 : culture et sciences théâtrales

Proposition de corrigé — non officielle. Baccalauréat S2TMD, culture et sciences théâtrales, sujet du 7 juin 2021 : les trois parties, le dossier de huit pages et les deux extraits vidéo officiels. Les analyses et la création scénique proposées admettent d'autres interprétations argumentées.

[Sujet officiel](#) · [Annales de ce concours ou examen](#)

Partie 1 — Analyse dramaturgique comparée

Proposition rédigée

Dans *Derniers remords avant l'oubli*, le retour dans la maison autrefois partagée par Pierre, Paul et Hélène confronte leur passé à leurs nouvelles vies. Anne, épouse de Paul, et Lise, fille d'Hélène, n'occupent pas la même place dans cette histoire. Leur rencontre pourrait sembler un simple échange de présentation. Pourtant, les précautions d'Anne montrent qu'une relation personnelle se heurte aux conflits hérités du groupe. Les deux mises en scène rendent sensible cette difficulté de parler ensemble, mais elles distribuent différemment les corps, les regards et les distances.

Une parole adressée à une personne, entendue par plusieurs. Dans la version du collectif In Vitro, la table occupe le centre du groupe. Des documents, des verres et d'autres objets la couvrent ; plusieurs personnages sont assis autour, tandis que Lise se tient debout derrière eux. Anne, vêtue de bleu, parle au sein de cette réunion. Hélène, assise à côté d'elle dans un vêtement sombre, regarde alternativement les interlocuteurs et les papiers. Un homme assis à droite reste lui aussi présent dans l'échange. Le cadre rapproche ainsi une présentation personnelle et une situation collective déjà chargée de tensions.

Cette disposition donne aux réactions silencieuses une fonction dramaturgique. Anne ne parle pas dans un espace où les autres auraient disparu : sa tentative de contact avec Lise peut être entendue par ceux auxquels son explication fait allusion. Entre environ 12 et 20 secondes de l'extrait, les regards et gestes d'Anne se distribuent autour de la table ; elle ne reste pas tournée vers une destinataire unique. Vers 38 à 40 secondes, un plan plus large laisse percevoir plusieurs interlocuteurs simultanément. La scène fait ainsi circuler la parole et sa gêne entre la mère, la fille, la nouvelle épouse et les autres membres du groupe.

Dans la version de Jean-Pierre Vincent, l'espace est beaucoup plus étendu. Un ensemble de table et de chaises demeure en retrait ; le fond associe des éléments construits et un paysage stylisé. Anne, en bleu et gris, se tient debout tandis que Lise, en haut rayé, est assise à l'avant sur des éléments bas. Dans le passage visible en plan rapproché à partir d'environ 28 secondes, la différence de hauteur et la distance rendent la rencontre moins familière. Anne multiplie les gestes d'explication ; Lise écoute dans une position plus resserrée. La composition donne davantage de relief à ce face-à-face qu'à une conversation autour d'une table.

Deux façons de construire la proximité. Chez In Vitro, les personnages partagent déjà un espace serré. La table les réunit matériellement, mais cette proximité n'établit pas une compréhension commune. Anne cherche une place dans une histoire qui la précède ; les papiers et les regards détournés rappellent que la réunion a aussi un objet pratique et familial. Lise, debout derrière les adultes assis, appartient au groupe tout en y occupant une position différente. La proximité des corps contraste avec les difficultés de relation.

Chez Vincent, le rapprochement devient au contraire un mouvement perceptible. Anne avance dans l'espace puis, vers 92 à 96 secondes, s'abaisse auprès de Lise et pose une main sur son épaule. La différence initiale de hauteur est réduite. Ce geste peut se lire comme une tentative de confiance, sans effacer la réserve de la jeune femme. Le spectateur voit donc se construire, plutôt qu'être donnée d'emblée, une proximité entre deux personnes séparées par leurs positions dans la famille.

Les cadrages de la captation modifient aussi notre perception. Les plans plus larges montrent les distances et les tiers ; les gros plans isolent les expressions. Il convient de distinguer ces choix de caméra des choix de plateau : la table, les positions et les déplacements relèvent de la mise en scène, tandis que leur sélection dans l'image relève de la captation. On ne peut pas conclure qu'un personnage quitte le plateau parce qu'il sort du cadre.

La langue comme action et comme obstacle. Le point de départ annoncé par le sujet est une absence de connaissance mutuelle. Anne tente de transformer cette distance en relation en se présentant et en expliquant pourquoi une rencontre antérieure n'a pas eu lieu. Les retours et précautions de sa parole rendent sensible l'effort pour parler sans blesser et pour donner une explication sans prendre entièrement parti. Le conflit du passé est ainsi présent dans une conversation qui ne l'affronte pas directement.

Les notes de Vincent éclairent cette construction : l'intérêt n'est pas de résoudre toutes les énigmes familiales, mais de montrer ce que les personnages font avec le langage. Le décor de Jean-Pierre Chambas est décrit comme un paysage mental, associant éléments réels et abstraction. Le plateau visible, ouvert et composé, soutient cette circulation plutôt qu'une reconstitution domestique entièrement close.

La critique de René Solis, publiée en 2014, situe le travail d'In Vitro dans un projet générationnel organisé autour de la table familiale. Elle insiste sur l'ironie et les fractures de l'ancienne utopie commune. Ce texte aide à interpréter la table comme un lieu où la communauté se rassemble et se défait. Il ne faut cependant pas attribuer à l'extrait de 2009 tous les détails d'un spectacle plus large décrit en 2014 : le dossier fournit un éclairage, et les images restent la preuve des choix observés dans ce passage.

Les deux versions montrent donc une relation qui ne se réduit ni à une explication psychologique, ni à un règlement de comptes explicite. In Vitro expose Anne et Lise au regard immédiat du groupe autour de la table ; Vincent donne au rapprochement individuel une forme spatiale plus nette. Dans les deux cas, le lien se cherche à travers les mots, les positions et les gestes, sans que le passé devienne entièrement transparent.

Repères pour relire l'analyse

Les temps mentionnés servent à retrouver les observations dans chaque fichier vidéo, dont les débuts et les durées diffèrent. La comparaison porte sur les extraits fournis, pas sur la totalité des deux spectacles. Elle associe chaque choix observable à un effet possible ; les intentions sont proposées comme interprétations, sans les présenter comme une déclaration des artistes.

Partie 2 — Comédie, tragédie et interprétation

Proposition rédigée

Comédie et tragédie sont des catégories historiques, mais le rire et l'émotion tragique sont aussi des effets que le jeu peut faire naître. Distinguer le genre d'une pièce de son registre permet donc de comprendre comment une même œuvre peut recevoir plusieurs interprétations sans devenir pour autant un texte entièrement différent.

Dans sa préface de 1631, Jean Mairet oppose le rang des personnages, le style, l'origine des sujets et le dénouement. La tragédie représente les passions de personnages élevés et conduit au malheur ; la comédie fait agir des personnages de condition plus ordinaire, dans une intrigue vraisemblable qui s'achève heureusement. Cette opposition organise une poétique particulière. Elle ne constitue pas une définition valable sans changement pour toutes les époques. Le drame bourgeois puis des œuvres comme *Woyzeck*, évoquée par Terzieff, déplacent notamment la dignité tragique vers des personnages qui ne sont pas des souverains.

Les deux genres ont pourtant des moyens communs : des personnages désirent, se trompent, affrontent des obstacles et agissent par leurs paroles. Le spectateur reçoit ces actions depuis une position différente de la leur. Dans *Tartuffe*, selon l'exemple de Terzieff, le public reconnaît l'imposture qu'Orgon ne voit pas. Cette supériorité d'information rend sa crédulité risible. Mais la menace de ruine qui pèse sur la famille peut aussi susciter inquiétude et compassion. Le même conflit comporte donc des possibilités comiques et douloureuses ; le dénouement libérateur contribue à les organiser.

L'interprétation choisit lesquelles mettre au premier plan. Un geste répété, un rythme mécanique ou une rupture brusque peuvent faire ressortir l'aveuglement d'un personnage ; un silence, une immobilité ou la durée d'une attente peuvent rendre sa vulnérabilité plus sensible. Ces procédés ne garantissent pas un effet identique pour tous les spectateurs, mais ils orientent leur relation à la scène. Terzieff rappelle ainsi la différence entre la comédie revendiquée par Tchekhov pour *La Cerisaie* et la lecture dramatique de Stanislavski : l'œuvre permet plusieurs accentuations de la perte et du décalage entre les personnages.

Les extraits de Lagarce illustrent également une coexistence des effets. La difficulté d'Anne à trouver une formulation et une place peut être reçue comme embarrassante, drôle ou douloureuse. La distribution collective autour de la table chez In Vitro et le rapprochement plus isolé chez Vincent font varier notre attention. Ils n'annulent ni le passé familial, ni la situation écrite ; ils nous font les percevoir autrement.

La liberté du metteur en scène rencontre donc des limites et une responsabilité. Accentuer un registre n'autorise pas à affirmer que tous les textes deviennent indifféremment des comédies ou des tragédies. La structure de l'action, les conséquences des décisions et le dénouement continuent de peser. Un jeu grotesque peut rendre une scène tragique inquiétante par le rire même ; il n'en supprime pas

nécessairement la violence. Inversement, souligner la douleur d'Orgon ne fait pas disparaître le mécanisme comique de l'imposture.

Une pièce peut ainsi changer de registre dominant selon son interprétation, tout en conservant des caractères de son genre et des tensions qui résistent au changement. Le plateau ne choisit pas simplement entre faire rire et faire pleurer : il organise leur coexistence, leur succession et parfois leur contradiction.

Partie 3 — Note d'intention sur la confrontation du lien fraternel

Proposition artistique : « La même place »

Je souhaite montrer deux frères qui cherchent, dans le regard de leur famille, une place impossible à partager. Leur affection ne sera pas niée par leur rivalité : elle en sera la condition douloureuse. Les trois documents proposés feront passer le spectacle d'une image d'unité familiale à une confrontation, puis à une tentative de relation qui ne réclame plus de vainqueur.

Le plateau sera presque vide. Une ligne de cinq marques au sol évoquera la photographie des Jackson Five : les corps y composent un groupe ordonné, avec des vêtements de coupe apparentée mais de couleurs différentes. Je retiens cette tension visible entre ressemblance et individualité, sans inventer, à partir de la photographie, un conflit vécu par les personnes représentées. Cinq interprètes commenceront une courte séquence de gestes synchronisés. Leur unité sera belle et rassurante ; elle demandera aussi à chacun de conserver sa place et le rythme commun.

Deux interprètes sortiront progressivement de cette ligne. Un mouvement exécuté par le premier sera repris par le second, puis salué par les autres. Celui qui a commencé cherchera alors à reprendre l'initiative. La même action, répétée et mieux reconnue lorsqu'elle vient de l'autre, donnera à voir la comparaison familiale. Le texte de Maupassant servira de point d'appui : les parents n'ont plus besoin de commander explicitement l'imitation pour que Pierre entende une préférence à travers les récits des réussites de Jean. Les trois autres interprètes porteront ces commentaires, tantôt en chœur, tantôt isolément ; ils ne seront pas des juges caricaturaux, mais des proches qui ne mesurent pas toujours l'effet de leurs paroles.

Les deux frères travailleront un jeu d'écoute précis. L'un anticipera la comparaison et guettera les réactions ; l'autre pourra d'abord accueillir les compliments sans percevoir leur coût. Des gestes d'entraide interrompront la rivalité : retenir une chute, ajuster un vêtement, laisser une place. Chaque aide pourra ensuite devenir une dette ou un motif de soupçon. L'affection et la surveillance, toutes deux présentes dans l'extrait de *Pierre et Jean*, se manifesteront dans les mêmes gestes, sans que l'un des frères soit réduit au rôle d'agresseur ou de victime définitive.

La confrontation centrale empruntera sa composition au tableau de Manfrédi. Dans *Caïn tuant Abel*, un corps domine l'autre, l'arme levée et les diagonales accentuant le déséquilibre. Je ne reproduirai pas un combat réaliste. Une lumière latérale isolera les deux interprètes ; l'un s'élèvera tandis que l'autre descendra au sol, et le geste levé s'arrêtera avant tout contact. Cette image suspendue montrera le moment où gagner la place de l'autre menace de détruire le lien qui donne sens à cette victoire. Le mouvement sera chorégraphié, répété et réalisé sans coup ni charge sur le partenaire.

Après l'arrêt, les positions seront inversées lentement. Le public verra que le rapport de domination peut circuler. Cette inversion ne donnera pas à croire que les violences se compensent ; elle

empêchera simplement une distribution morale trop facile. Les autres membres du groupe, jusque-là spectateurs, effaceront la ligne de départ. Les deux frères ne pourront plus revenir chacun à une place déjà définie.

La fin ne sera ni un meurtre, ni une réconciliation proclamée. Les frères reprendront le geste commun du début, mais avec un léger décalage qu'ils ne chercheront plus à corriger. Ils partageront l'espace sans devenir identiques. Les costumes conserveront leur parenté de coupe et leurs couleurs distinctes. Le rythme collectif deviendra l'écoute d'une différence, plutôt que l'exigence de faire mieux que l'autre.

Cette proposition confronte donc trois formes de fraternité : l'image publique du groupe, la rivalité entretenue par la comparaison et la possibilité extrême de la destruction. Le jeu des acteurs reliera ces formes en laissant apparaître les contradictions des gestes. Une autre création pourrait privilégier la musique, une narration différente ou un lien entre sœurs ; celle-ci choisit de faire de la place occupée un enjeu visible de la relation fraternelle.