

## Après la représentation

## Pistes de travail

Pour le travail de remémoration de la scénographie, on pourra se reporter à l'annexe n° 7.

## UN VOYAGE THÉÂTRAL

## La structure cyclique du voyage

→ Inviter les élèves à une première remémoration, à partir de leurs premières impressions. Leur demander de choisir trois scènes qui les ont davantage marqués.

Les scènes retenues correspondent-elles à une rupture de rythme ou de ton avec celles qui les précèdent ? Retrouve-t-on toutefois des éléments communs à ces scènes ? Si les élèves choisissent la première scène ou une scène du début de la représentation, on peut poser la même question.

Que ce soit la confrontation avec Clown, l'insertion de la vidéo ou l'incendie, les motifs laissent moins entrevoir une rupture qu'une continuité : Clown réapparaît à intervalles réguliers, l'incendie n'interrompt pas le jeu. La pièce joue sur une fausse évolution.

→ Faire décrire le décor depuis l'entrée dans la salle, jusqu'à la fin de la représentation.

Qu'est-ce qui est identique ? Qu'est-ce qui a changé ? Comment interpréter la permanence du piano, des lits et du rideau de fer, trois éléments du décor que les spectateurs ont vus qui resteront sur scène jusqu'au bout ?

Carl était dans son lit au début de la pièce, il y retourne. À ses côtés se trouvent Pauline et la Mort. Tous les trois sont vêtus de blanc. Tous les rideaux de fer sont levés mais qu'ont-ils dévoilé, sinon une situation quasi identique à celle du début ? En quelque sorte, les lits vides, le piano déserté que l'on aperçoit en entrant dans la salle sont même une préfiguration de la fin de la pièce. Le vide symbolise la mort, comme le silence du piano trahit le « *Aucune musique* » annoncé par la didascalie. La boucle est bouclée. C'est la fin de « l'agitation ».

## Une temporalité étrange

Le voyage que propose la représentation théâtrale est une traversée de l'espace mais aussi du temps. Très souvent, le découpage en actes scelle un changement de lieu ou une avancée dans le temps. Qu'en est-il dans *S'agite et se pavane* ?

→ Interroger les élèves sur la manière dont se fait, sur scène, la transition entre les deux premiers actes, dont ils ont lu les didascalies (cf. annexe n° 4).

→ Analyser le moment où intervient le troisième acte.

Il y a bien un rideau, dont la fonction au théâtre, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, est de marquer la fin d'un acte, mais celui-ci est levé. Il est précédé, en réalité, par l'apparition d'une fumée qui envahit l'espace scénique. Ne retrouve-t-on pas là ce mélange de matérialité et d'évanescence tant prisé par Bergman pour signifier l'évolution du voyage ? La fumée descend, le rideau remonte, révélant un spectacle nouveau : celui d'une scène de théâtre. En quelque sorte, le rideau étant situé au premier tiers de l'espace scénique, le décor de théâtre rêvé par Carl et

Vogler était donc déjà là, caché par le rideau mais superposé au décor de la clinique.

Le troisième acte intervient donc au moment où le cinéma fait place au théâtre improvisé, après l'incendie. On remarque que les deux principales transitions ont été la fumée puis le feu.

→ S'intéresser à la durée de la représentation : coïncide-t-elle avec celle de l'histoire ?

D'une part, les transitions, floues, ne nous donnent qu'une perception approximative du temps qui s'est écoulé : l'enchaînement entre les scènes se fait à la fois dans l'urgence et dans une durée étale, atemporelle. D'autre part, sur la totalité de la pièce, le temps le plus long pour le public est celui de la préparation et du jeu de *La Joie de la fille de joie*, comme si la durée de la pièce dans la pièce matérialisait l'importance de l'obsession de Carl.

→ **Faire procéder à un inventaire des objets présents sur scène : les élèves peuvent-ils dater la représentation ? Quelles sont les époques traversées ?**

La technique de la vidéo, les micros sont modernes mais l'image est en noir et blanc et évoque le cinéma muet. Les bougies renvoient à l'éclairage du théâtre élisabéthain auquel Strindberg rend hommage dans sa *Préface du Songe*, les lanternes sont peut-être une citation de l'autobiographie de Bergman, *Laterna magica*, et par conséquent de son enfance. Le XIX<sup>e</sup> siècle néogothique est suggéré par les capes de

couleur sombre que portent les personnages-comédiens. Enfin, la boîte à musique, posée au devant de la scène, au premier acte, illustre aussi bien la pavane qu'une ritournelle enfantine. Lorsque la Mort apparaît sur scène et chante un chant ancien, Carl s'immobilise : le temps est comme suspendu.

En conclusion, la représentation fait émerger une double temporalité : un temps des références, artistique, partagé entre l'Ancien et le Moderne ; un temps vécu, où l'enfance et la mort se rejoignent.

**La musique comme guide**

→ **Se demander à quels moments intervient la musique et sous quelle forme. En quoi structure-t-elle la pièce ?**

La participation du piano est démultipliée lorsque les personnages deviennent des artistes accomplis, avec une scène où l'on voit, dans un effet de miroir, quatre personnages jouer en même temps. Mais Clown est seule à chanter, accompagnée au piano, à six reprises environ. Le chant pénétrant de la Mort agit comme

un leitmotiv, un rappel funèbre fait à Carl. Célie Pauthé, dans son entretien (cf. annexe n° 8), justifie l'usage qu'elle fait du *Voyage d'hiver* de Schubert, par la très grande affinité de cette œuvre avec *S'agite et se pavane*. Elles constituent toutes deux une sorte de « ritournelle à vide » ; elles sont toutes deux une « descente intérieure vers cette contrée gelée que décrit le poète romantique Wilhelm Müller ».

**L'ART ET LA VIE**

**Du théâtre filmé au théâtre parlant vivant**

Plus on s'enfonce dans le théâtre, par le détour du cinéma, plus la distance s'abolit entre les personnages et leurs rôles. Le cinéma, dans la pièce, est un théâtre filmé où l'émotion des visages sort grandie sur l'écran, mais le théâtre, lui, rétablit, en direct, l'épaisseur charnelle du corps réel et de la voix. Le théâtre est donc déjà *parlant vivant*.

→ **Se demander si le jeu de Carl-Schubert était le même lors de la projection du film et lors de son improvisation devant le public de Granas.**

Dans le film muet, Carl semble surjouer, ce qui crée une distance amusée. Pendant la projection, il se contente de parler dans un micro. L'effet de réel que l'on ressent habituellement au cinéma est également rompu, parce qu'il y a précisément, pendant le film, les mêmes personnages sur la scène, personnages invisibles du faux public mais que nous, nous voyons.

Tout d'abord, elle est une sorte de didascalie prononcée à l'oral par l'acteur lui-même, qui orchestre, à la façon d'un metteur en scène, son propre rôle. Plus tard, Carl suppléera, par des paroles, aux images qui font défaut, en disant : « *il faut se représenter* », « *gros plan sur moi* », etc. Mais on peut penser que le fait de dire « *Je suis Franz Schubert* » a un autre sens que « *je joue le rôle de* ». Ce peut être le résultat d'une identification consommée entre lui et Schubert, comme y invitent les réflexions menées en classe dans la partie « Avant la représentation ». Ainsi, le travail entrepris avec les élèves sur le jeu de l'acteur qui joue Carl qui joue Schubert peut être ici réinitialisé.

→ **Quand les fusibles sautent, et qu'il n'y a plus d'images, Carl s'écrie : « Je suis Franz Schubert » : demander aux élèves comment ils comprennent cette assertion.**

→ **L'identité des personnages et de leurs rôles se poursuit même jusqu'à la réplique finale de Carl, qui reprend l'expression qu'Egerman avait utilisée pour décrire les derniers instants de Schubert, à une nuance près : « On sombre. Sombre. C'est cela ». Proposer aux élèves de donner plusieurs interprétations possibles de cette dernière phrase.**

« *C'est cela* », par exemple, suggère-t-il que Carl sent enfin, dans ce moment unique de sa propre mort, ce qu'a éprouvé Franz Schubert ?

### Une humanité fragile : entre comédie et tragédie

Plusieurs exercices sont possibles pour travailler avec les élèves sur les registres présents dans la représentation, mais le plus révélateur est peut-être celui qui consiste à observer le public dans la salle.

→ **Les élèves se souviennent-ils des réactions des spectateurs, à certains moments de la pièce ? Était-ce une réaction collective ? Au cours du spectacle, ont-ils toujours été en phase avec le public ?**

On note l'alternance de rires et de silences. Les rires fusent surtout quand la représentation aborde les thèmes du corps avili ou de la folie (Vogler ou Carl qui se rendent précipitamment aux toilettes, leurs discours maniaco-obsessionnels, etc...).

D'ailleurs, les ruptures de tons de la pièce contredisent parfois les hypothèses émises par la classe avant de voir le spectacle. Par exemple, on confrontera le texte du dialogue entre Carl et Egerman (cf. annexe n° 4, extrait n° 3) avec le jeu des acteurs. Si la diction un peu neutre de Serge Pauthe, qui incarne Egerman, rejoint l'hypothèse qu'on avait faite d'un homme un peu indifférent, qui se conforme au règlement de l'hôpital, la sobriété du jeu, commenté par Célie Pauthe, au moment où il se met à la place de Schubert malade, peut surprendre. Toutefois, à cet instant-là, les deux hommes se sont rapprochés l'un de l'autre sur la scène.

→ **Choisir une scène et en observer les registres : le mélange des tons est-il dû aux dialogues ? À la scénographie ?**

Par exemple, si l'on s'attache au travail de la lumière et aux couleurs dominantes de la pièce, on associera paradoxalement le noir à la profondeur, à la beauté et le blanc à la maladie et à la mort. Célie Pauthe, dans un entretien donné à propos de sa mise en scène de Quartett d'Heiner Müller, qui se déroule sous une lumière d'un blanc aveuglant, cite l'écrivain Melville : « *Il demeure dans l'idée de blancheur un élément secret de terreur, caché au plus intime de la chose, qui précipite l'âme à de plus grandes épouvantes que la pourpre effrayante du sang* » ([www.theatre-contemporain.net/spectacles/Quartett](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Quartett)).

C'est en effet dans une semi-obscurité que se poursuit le spectacle de la troupe. C'est encore quand la lumière baisse – sur scène aussi – que Carl confie à Stella sa douleur « *cosmique* » et « *comique* ». Plus tard, en endossant le rôle de Schubert, il parlera de son « *cri de joie* » et de « *douleur* ».

→ **Décrire un personnage qui a retenu l'attention des élèves (sa gestuelle, son costume, sa voix, son temps de présence scénique compris). En quoi est-il représentatif du regard que Bergman porte sur l'humanité ?**

On fera également remarquer aux élèves que, dans le texte, l'ironie du sort fait l'objet d'une discussion entre les personnages.

→ **Dans la représentation, c'est la musique qui souligne l'ironie du sort. Pour cela, on posera la question suivante : la musique est-elle toujours adaptée à la scène à laquelle on assiste ?**

« *On prend le scalpel comme un archet de violon* » écrit Thomas Bernhard dans sa pièce *L'Ignorant et le fou*. La musique est ambiguë, violente. Les élèves se souviendront peut-être de ce moment où Carl, qui joue Schubert, dit qu'il « *sombre* » : Clown chante alors un air gai.

Et quand la Mort fait sa dernière apparition, à la fin de la pièce, Carl dit à Pauline : « *Elle est déjà là... Écoute* ».

→ **Faire réfléchir les élèves à la notion de tragique : demander aux élèves en quoi le titre de la pièce dont on a dit, avant la représentation, qu'il était une référence à *Macbeth* de Shakespeare et au tragique de la vie, trouve un écho dans la mise en scène.**

On fera également remarquer aux élèves que, dans le texte, l'ironie du sort fait l'objet d'une discussion entre les personnages.

N'avons-nous pas assisté, le temps d'une représentation, au parcours d'une vie, à un voyage théâtral qui était à l'image de l'existence humaine : inégale, heurtée, voire absurde, en dépit de quelques instants de beauté ?

Mais si la pièce est tragique, peut-on parler de tragédie ? Le débat est ouvert. On remarque que le drame se resserre :

- spatialement autour du lit du début ; le lit devient même le dernier espace scénique du jeu théâtral de Carl-Schubert ;
- temporellement : la Mort revient mais, cette fois, reste jusqu'à la fin.
- le drame se resserre aussi sur le plan de l'action : Vogler retourne à l'asile, la scène en

désordre fait défiler toute la vie de Carl : les restes du théâtre, les restes de l'hôpital, les restes de son amour.

Par cette concentration des trois unités classiques, on touche quelque chose de la tragédie.

Toutefois, la tragédie, dans la définition qu'en donne la tradition, repose sur des constituants précis et immuables : personnages hors du commun, « nœud » inextricable à desserrer jusqu'à la mort, recours à une langue hors de l'ordinaire. Les personnages de Bergman, par leur appartenance à la moyenne bourgeoisie, placeraient davantage la pièce du côté du drame, celui même d'Ibsen ou de Strindberg.

### L'art : une voie de salut ou une utopie ?

#### → Quelle vision de l'art est donnée dans la représentation ?

L'art réconcilie les personnages : avec les autres et avec eux-mêmes. Il est, comme le dit le philosophe Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*, une « réparation » prise sur la vie. Il offre également la possibilité de toucher l'autre, de lui faire partager une souffrance, qui lui est commune. C'est d'ailleurs sur cet aspect qu'insiste Célie Pauthe, dans son entretien (cf. annexe n° 8). Elle cite ce passage du texte : « Alors j'ai pensé, et c'est ça mon intention, que d'autres souffrent dans l'enfer de leur humiliation, comme je souffre, j'ai pensé à crier vers eux comme je crie vers moi en moi ».

En même temps, la fumée, le voile de l'écran, les lits et l'endormissement de Carl ou de Vogler au cours de la représentation sont autant d'indices qui laissent conjecturer que tout ceci n'est qu'un rêve. L'explosion des fusibles, n'est-ce pas ce qui met fin à l'utopie de faire fusionner le théâtre et le cinéma ?

#### → Recenser les éléments de la scénographie qui participent de l'irréalité.

Nombre d'entre eux ont trait à l'enfance, la représentation prenant parfois des allures de conte : robes de princesse de Pauline et de Mia, décor clair-obscur, décor – exhibé comme factice – de lune et de forêt...

Sur la contre-utopie ou le renoncement aux illusions, on pourra se reporter, dans un registre tout à fait différent, aux films de Terry Gilliam qui laissent le spectateur stupéfait. Dans *Time Bandits* ou *Brazil*, l'image finale opère un retour vertigineux sur la situation du début du film, pour en donner une lecture d'un pessimisme sans rémission.

#### → Voir en quoi l'art est également vu comme le résultat d'un travail manuel, d'un artisanat.

Les personnages participent à la confection du décor, Carl fait un essai de sa voix au micro et assure, au troisième acte, avec les moyens du bord, le bruitage d'une scène. Cette dimension artisanale de l'art est d'ailleurs soulignée par Célie Pauthe dans son entretien (cf. annexe n° 8).

#### → Montrer aux élèves des photographies qui retracent la confection du décor de la pièce (cf. annexe n° 9) et leur demander de les commenter.

À quoi servent les indications qui accompagnent chaque photographie ? En quoi ces images nous donnent-elles une vision plus complète ou plus concrète de ce qu'est la scénographie d'une pièce ?

## « ENFONCER UN CLOU DANS LA PASSIVITÉ DU SPECTATEUR »<sup>1</sup>

### Le public mis en abyme

La représentation offre une image intéressante du public, grâce au procédé du théâtre dans le théâtre. C'est la première fois, note Cécile Pauthe, qu'on ne présente pas les acteurs mais les spectateurs, presque un à un. À l'issue de la représentation de la troupe, les acteurs recueilleront également l'avis, les impressions de leur public.

#### → Préparer puis mettre en scène l'interview d'un spectateur, joué par un ou plusieurs élèves de la classe.

Cet oral permettra de mieux cerner les impressions individuelles et de faire émerger des aspects de la représentation que le dossier n'aurait pas abordés.

On avait demandé aux élèves, avant la représentation, de matérialiser par les moyens dont ils disposaient en classe la limite qui sépare la scène de la salle.

#### → Leur demander ce qu'ils pensent de cette séparation, telle qu'elle est figurée dans la représentation de Cécile Pauthe. Est-elle encore avérée ?

On remarque que cette frontière est mouvante, ne serait-ce que par la position variable du faux public dans l'espace scénique.

#### → Par un croquis, se remémorer les différents changements de place du faux public dans la pièce.

Tout d'abord, le faux public est séparé des acteurs par un voile, l'écran de projection. Si nous, nous voyons les acteurs comme ils sont réellement, avec leur taille propre, le faux public nous apparaît grandi et sous forme

d'ombres. Nous voyons ce que n'est pas censé voir le faux public, à la fois les acteurs et ce que nous sommes, une image de nous-mêmes. Quant aux acteurs, le tour de force est qu'ils jouent pour le faux public dans « la pièce dans la pièce » et pour nous. À la fin du deuxième acte et au troisième, le faux public est passé de l'autre côté du miroir, en quelque sorte, et c'est de biais sur la scène que nous le voyons assister au spectacle. Quand l'action se resserre autour du lit de Carl-Schubert, le faux public pénètre dans l'espace de jeu. Les limites ont éclaté. Ce sont les spectateurs qui, sur scène, vont à la rencontre des comédiens.

#### → Demander aux élèves si certains détails de la mise en scène les ont renvoyés à leur état de spectateurs.

Dans la pièce, la terminologie employée par les personnages lorsqu'ils jouent (« *fin du premier acte* », entend-on) ou les applaudissements anticipent sur nos comportements, dont on peut éventuellement apprécier la description. Enfin, Clown regarde les acteurs avec distance, comme de pauvres humains qui se débattent. Elle est le dernier spectateur de la pavane de Carl. Ne peut-elle pas elle aussi, par son regard surplombant, être une figure spéculaire du spectateur ?



© BRIGITTE ENGUÉRAND

1. Ingmar Bergman, cité par Cécile Pauthe (cf. entretien, annexe n° 8).

**Voir et entendre : un appel aux sensations**

→ **Demander aux élèves de réfléchir aux questions suivantes : qu'est-ce qu'on nous fait voir ? Qu'est-ce qu'on ne nous fait pas voir, au contraire ? Ce qu'on ne voit pas, peut-on, malgré tout, le comprendre ? Comment ?**

Il faut distinguer ce qui est sur scène mais invisible (le faux public par exemple) de ce qui est hors-scène. Dans les deux cas, on entend. Le paradoxe est achevé quand, au début du premier acte, le cri hors-scène qui interrompt la conversation de Carl et de Vogler est celui d'Emma, l'épouse sourde-muette de ce dernier. Lorsqu'elle entre en scène, elle parle le langage des signes, c'est-à-dire un langage qu'on voit. Mais le hors-scène a pu aiguïser nos perceptions.

À la fin de la pièce, on voit tout, tout ce qui était resté caché mais ce que le décor, on l'a dit, montre enfin, dans sa totalité, c'est qu'il n'y a plus rien. De même, comme le commente Cécile Pauthe dans son entretien, la scène primitive qu'on n'a pas vue, qui nous sera toujours soustraite mais à laquelle tout renvoie, c'est celle de la tentative de meurtre de Carl à l'égard de Pauline.

→ **Énumérer les différents moyens ou modes de communication utilisés par la mise en scène. Les mettre en rapport avec la citation de Bergman donnée en exergue : « Je voudrais enfoncer un clou dans la passivité des spectateurs ».**

On retiendra :

- le langage oral
- le langage des signes

- le langage gestuel
- le cri
- le chant
- la musique
- l'image filmique
- la voix off
- le bruitage
- l'écriture (et pour nous, public, la lecture) à l'envers, avec l'image du film à l'endroit (et l'inverse pour le faux public)
- la récitation d'une prière (à l'envers).

Sur la démarche qui consiste à faire réagir le public au théâtre, on pourra lire l'œuvre dramatique de Peter Handke, que ce soit une pièce sans dialogues, avec *L'heure où ne savions rien l'un de l'autre ou l'histoire d'un idiot*, qui ne l'est que par son inadaptation à un monde sourd aux sensations (*Gaspard*), ou encore le célèbre *Outrage au public*, où celui-ci est pris à parti.

**Résonances**

→ **Proposer aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur les peintres nordiques (Danemark, Suède, Norvège), notamment du côté des formes expressionnistes où la Mort, l'angoisse et la folie sont souvent métaphoriquement présentes.**

On pense, entre autres, à Edvard Munch, déjà cité dans la première partie du dossier, à Jens Ferdinand Willumsen, ou encore au peintre expressionniste abstrait Bengt Lindström.

**Bibliographie****Sur Bergman**

Ingmar BERGMAN, *Images*, Paris, Gallimard, 1992.

Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n° 62, 1970.

Jacques MANDELBAUM, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Grands Cinéastes », 2007.

Denis MARION, *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979.

**Sur le théâtre**

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, Armand Colin, 2006.

Patrice PAVIS, *La Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

Théâtre aujourd'hui n° 11. Collectif, *De la scène à l'écran*, coll. « Théâtre aujourd'hui », Scérén-CNDP, 2007.

**Discographie**

Franz SCHUBERT, *Le Voyage d'hiver (Winterreise)*, Dietrich Fischer-Dieskau (Baryton) et Jörg Demus (Piano), Hambourg, Polydor, 1966, Deutsche Grammophon, 1995.

Sur le site du Théâtre National Marseille La Criée [www.theatre-lacriee.com](http://www.theatre-lacriee.com)

**Vidéos** : présentation du spectacle par Cécile Pauthe lors de la présentation de la saison 2008-2009.

**Extraits audio du spectacle**

## S'agite et se pavane

d'Ingmar Bergman

Mise en scène : Célié Pauthe

Traduction : Carl Gustaf Bjurström  
et Lucie Albertini

Musique : Franz Schubert

Collaboration artistique : Aurélia Guillet

Scénographie et lumières : Sébastien  
Michaud

Son : Aline Loustalot

Costumes : Céline Perrigon

Maquillages : Cécile Kretschmar

ÉQUIPE DE TOURNAGE :

Chef opératrice : Catherine Briault

Assistant : Hakim Romatif

Avec :

Marc Berman, Arlette Bonnard,

Mélanie Couillaud, Philippe Duclos,

Emmanuelle Lafon, Denis Loubaton,

Régis Lux, Alice Millet-Dussin,

Serge Pauthe, Karen Rencurel,

Mireille Rousset, Violaine Schwartz.

Piano : Hélène Schwartz

### Production :

Nouveau Théâtre de Montreuil – CDN, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de Marseille La Criée, Nouveau Théâtre CDN de Besançon et de Franche-Comté, CDN des Alpes, Compagnie Voyage en hiver et Théâtre de Sartrouville – CDN.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National, le soutien du Conseil régional d'Île-de-France et l'aimable autorisation de la Fondation Bergman.

**Création** à l'automne 2008 au Nouveau Théâtre de Montreuil.

### Tournée :

14-21/11 et 11-20/12 : Nouveau Théâtre de Montreuil ; 26/11-7/12 : Théâtre National de Strasbourg ; 16-24/01 : Théâtre National de Marseille La Criée ; 29 et 30/01 : Théâtre de Sartrouville ; 10-13/02 : Nouveau Théâtre Centre dramatique National de Besançon et de Franche-Comté ; 18-19/02 : L'Équinoxe (Châteauroux).

Nos remerciements chaleureux au Théâtre National de Marseille La Criée,  
au Nouveau Théâtre de Montreuil et à l'équipe artistique  
qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Théâtre National Marseille La Criée : Rébecca Piednoir [r.piednoir@theatre-lacriee.com](mailto:r.piednoir@theatre-lacriee.com)  
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand [eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr](mailto:eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr)

#### Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de  
mission Lettres, CNDP  
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
de Créteil, directeur de la collection  
nationale « Théâtre Aujourd'hui »

#### Responsables de collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris  
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

#### Auteur de ce dossier

Stéphanie PÉTRONE, professeur agrégée de  
Lettres classiques

#### Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, Directeur du CRDP  
de l'académie d'Aix-Marseille

#### Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

#### Chef de projet

Éric ROSTAND, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

#### Suivi éditorial

Stéphanie BEJIAN, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

#### Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY (CRDP)  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez : > les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de l'académie de Paris :  
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>  
> les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille :  
[www.crdp-aix-marseille.fr](http://www.crdp-aix-marseille.fr)