

Epreuve - Matière : 102 - 0775

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

« [...] et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule », Ainsi parle le Dealer, dans la première réplique adressée au Client qui cure la pièce dans la solitude des champs de coton de Koltès. La lumière qui se détache du « crépuscule » est au cœur de l'extrait soumis à notre étude, issu de Koltès dramaturge, publié dans les Solitaires intemporels par Anne-Françoise Benhamou. En effet elle y écrit : « Sur fond d'« assombrissement » délibéré des causes et des finalités, chaque fragment de pièce éblouit par sa densité concrète, sa construction autonome, la netteté des enjeux apparents, et la multiplicité de ses résonances. Cet agencement singulier de la clarté et de l'opacité est un des traits les plus constants de la dramaturgie de Koltès ; elle fait toute la séduction de l'œuvre : des constellations de langage d'une précision parfois presque maniaque détachent leur éclat sur les gouffres obscurs de la fiction ». L'œuvre de Koltès aurait donc été « assemblée » volontairement, « délibéré [ment] » par le dramaturge, notamment en ce qui concerne le « fond », l'arrière plan de la pièce, qui constituerait une toile obscure et hasardeuse, où « causes » et « finalités » ne sont pas explicitées et demeurent opaques pour le lecteur - spectateur. H.F Benhamou poursuit sa critique de la construction de l'œuvre en indiquant le caractère « autonome » de « fragment[s] de pièce ». Les fragments, agencés sur le « fond » assemblé, permettraient d'autant A. / 12.

plus l'éblouissement du spectateur. « L'éclat », mentionné ensuite, semble se caractériser par une « netteté », une « densité concrète » qui contraste avec l'arrière-plan obscur et insaisissable. Ces fragments « autonome [s] » résonnent de plus entre eux, autant qu'en leur propre sein (on note la « multiplicité [des] résonances » évoquée par la critique). « Clarté » et « opacité » fonctionneraient donc ensemble, dans un « agencement singulier », où l'un permettrait de révéler l'autre et grâce auquel opère la « réduction de l'œuvre ». Ainsi le public de l'œuvre de Koltès serait ébloui par un univers obscur sur lequel se détacheraient des étoiles langagières nombreuses, connectées entre elles par les résonances précédemment évoquées (« des constellations de langage »). La « précision » du dramaturge, son soin « presque maniaque » de composition, semblable à celle d'un technicien qui éclaire ou obscurcit la scène théâtrale est soulignée ensuite comme ce qui permet d'agréger ces « constellations », et de « détache[r] leur éclat » sur une fiction présentée comme la toile de fond crépusculaire, tragique des pièces. La fiction est en effet évoquée avec une métaphore menaçante qui évoque un trou où l'on peut tomber : un « gouffre [] obscur ». Suite à ces réflexions sur les propos de A.F. Benhamou, nous verrons que l'arrière-plan fictionnel, tragique et obscur, du théâtre de Koltès, révèle la lumière de son univers autant qu'il la menace.

Après avoir montré que la fiction, assombrie et tragique du théâtre koltésien est une toile de fond qui diffuse l'œuvre en éclats langagiers, autonomes et lumineux, nous montrerons que l'obscurité menace pourtant nos pièces d'un envahissement total tant la clarté peine parfois à poindre. Enfin nous verrons que ce fonctionnement clignotant permet la rédefinition d'un théâtre tragique et cinématographique, qui fait alterner désir et frustration, espoir et désespoir, mais qui produit aussi une

réflexion sur lui-même en tant que genre.

La « fiction » du théâtre de Koltès est un arrière-plan, un « fond » délibérément « assombri », par le dramaturge, qui dilacte son œuvre en « fragments », « autonome [s] », « ébloui [sants] », de « densité ».

Nous pouvons noter tout d'abord, « l'obscur [ité] » permanente qui régit dans nos pièces, et la maïceur des lieux autant que des personnages eux-mêmes. Les deux pièces de notre corpus se passent de nuit : Dans la solitude des champs de coton présente quelques indices temporels en ce sens. Il est question du « crépuscule », des « heures de fermeture »... Combat de nègre et de chiens se déroule également la nuit, de l'arrivée de Léone un soir, à son départ à l'aube. Ainsi les pièces se déroulent « sur fond d'assombrissement délibéré ». Les personnages participent aussi de cette arrière-plan incertain et « obscur ». Le « Dealer » de Solitude évoque une maïceur morale et est associé à un « Client » qui, s'il peut sembler (selon ses dires) moins enclin à l'illégalité, reste du côté de l'« opacité » puisqu'il n'a pas de nom non plus et que ses intentions restent floues et non exprimées. Combat présente des personnages à la peau noire (Albany, les « gardiens ») et à la morale également « assombri[e] » : un projet de meurtre est fomenté par Horn et Cal, et un ouvrier a été assassiné avant le début de la pièce. Le tragique, le danger de mort est latent, et finira d'ailleurs par advenir. Les personnages sont aussi physiquement dans l'ombre : leur positionnement sur scène résultant de « l'agencement singulier » du dramaturge les place dans des zones cachées de la lumière. « On vous voit à peine » dit ainsi Horn à Albany (scène 1), l'encourageant à sortir de l'ombre du « massif de bourgeoisie » précisé par la didascalie initiale. Léone est quant à elle à l'intérieur d'une caravane, soit dans un endroit « opaque », qui échappe à la vue du spectateur (elle ^{parle} « de l'intérieur » indique la didascalie scène 2). Enfin c'est aussi par un « assombrissement » des « causes et des finalités » que se caractérise le théâtre de Koltès car

c'est le spectateur lui-même qui est laissé dans l'ombre, puisque le sens lui échappe parfois. Solitude présente notamment une résistance; le sens des répliques ne s'offre que difficilement au lecteur-spectateur qui doit accepter « l'opacité » comme arrière-plan, comme si le « fond » « obscur » était constitutif du théâtre de Koltès dans cette pièce. Combat fait naître de même des interrogations: qu'adviendra-t-il de Léone? D'Horn? Ces questions sans réponse qui peuvent faire suite au dénouement participent donc également à « l'assombrissement délibéré » évoqué par H.F. Benhamou. Mais sur cette obscurité naissent des « fragment[s] » lumineux.

D'obscurité, « l'opacité » de l'arrière-plan, les « gouffres obscurs » de la fiction sont en effet ce qui permet de révéler une œuvre dont on peut admirer les « fragment[s] » « autonome[s] » et, nous le verrons ensuite, « éblouissants ». Contrastant avec l'obscurité que nous avons évoquée, ils présentent une « clarté », un « éclat », une « densité concrète ». La notion de « fragments » évoque avant tout la présence des « Carnets » qui font suite à Combat de nègre et de chiens. Ils ont été ajoutés à l'œuvre et entrent en « résonance » avec elle, puisqu'ils révèlent le travail du dramaturge qui cherche une voix, une histoire, une musique propre à chacun de ses personnages. Chaque fragment peut être lu de manière autonome, et éclaire véritablement l'œuvre, lui donne une « densité » dans ses personnages. On peut approfondir notre perception par exemple du lien qu'Horn entretient avec son entreprise, esquissé dans Combat (« Ne fais pas de mal à l'entreprise » dit-il à la fin de la pièce à Léone qui quitte le chantier). Dans les « Carnets », il indique pouvoir toujours « compter sur elle » et ajoute ainsi de la « densité » à notre compréhension de la pièce en même temps que cela met au jour le travail du dramaturge. De plus certaines scènes, certains échanges de Combat peuvent se lire comme des saynètes à part entière, qui pourraient être jouées de manière « autonome », en raison de leur « densité ». On peut évoquer en ce sens l'échange entre Albany et Horn, où deux visions du monde s'opposent: une parole moine évoquant les liens entre les individus fait ainsi face à l'utopie délirante d'Horn.

Epreuve - Matière : 102 - 0775

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

concernant l'Afrique et le moyen de réunir tous les individus sur une même ligne d'habitation. Sur « fond d'assombrissement », des fragments se détachent donc et la toile de fond « obscure[te] » les fait luire davantage.

Ainsi ces « fragment[s] » constituent de véritables « constellations de langage », « autonomes », mais liées les unes autres par des jeux de « résonances ». Ces « constellations » représentent aussi le caractère chatoyant de la langue koltésienne, qui opère sa « séduction » d'autant plus qu'il jaillit sur l'obscurité de l'univers représenté. Nous avons évoqué tantôt les « Carnets », et ceux-ci sont une manière de résonance à l'œuvre dans Combat puisqu'ils sont intimement ^{connectés à} l'œuvre principale : les personnages y apparaissent dans le même ordre et leurs propos y sont poétiques, autant que tissés avec le reste de l'œuvre. Dans un fragment qu'on pourrait interpréter comme métapoétique, Léone indique par exemple dans les « Carnets » : « je voudrais assembler ces petits bouts de mauve, perle, turquoise, ces petites fleurs cinabre, carmin, vermillon et tout coudre à la main. [...] Je broderais ton nom, ton nom au point de fil d'or coudre sur tene d'ombre ». Le point de Léone est ici coudre sur l'obscurité de la « tene d'ombre ». Sur « l'assombrissement » de la fiction se déploie donc un langage coloré, lumineux et poétique qui jaillit d'une intrigue crépusculaire. Il est de fil « d'or », et la

« l'âme d'ombre » résonne avec sa réplique d'amour à Alboury : « Ô noir, couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour ». Dans la solitude des champs de coton présente également des éléments de « résonance », traduisant la « précision parfois presque maniaque » du dramaturge qui fait émerger la lumière du langage sur l'obscurité de sa toile de « fond ». On peut noter par exemple les nombreuses répétitions de l'expression « l'homme et l'animal » ou encore « à cette heure et en ce lieu ». Les résonances ont lieu également au sein d'un même « fragment ». On peut relever par exemple la répétition du mot « désir » dans la réplique centrale du Dealer : « je ne suis pas là pour donner du plaisir, je suis là pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, forcer le désir à avoir un nom ». Le rythme offert par la répétition du terme donne ainsi un « éclat » à la réplique, la transformant en « constellation de langage », et place aussi la notion de désir comme un terme au clignotement régulier tout au long de l'œuvre, de la même lumière que les « lampadaires » ou « la flamme » mentionnés par le Dealer.

Cependant, et malgré cet « éclat » du langage et ces lueurs théâtrales qui se déploient sur l'arrière-plan « assombri », l'obscurité ne cesse de menacer ces « constellations ».

En effet les pièces de notre corpus, si elles constituent un univers où brille métaphoriquement le désir et où la « séduction » du spectateur opère par la « multiplicité » des résonances et l'aspect chatoyant de son langage, sont pourtant teintées d'un noir profond qui prend le dessus, d'un tragique latent où règnent la mort et la violence. Combat de nègre et de chiens est en effet encadré, cerné par la mort. Celle de

Narcosis a eu lieu avant le début de la pièce, et celle de Cal et de son chien Toubab survient à la fin. Ainsi la mort encadre bel et bien la pièce de ces deux « gouffres obscurs » entre lesquels les personnages se débattent. L'obscurité, entre ces deux pôles, gagne d'ailleurs du terrain, éteignant progressivement toute « clarté » : Horn et Cal prépare le meurtre d'Albourn. Horn ne souhaite d'abord pas faire assassiner cet « étranger », « introduit dans la cité », puis se laisse gagner par la noirceur et charge Cal de tuer à nouveau un homme noir trop encombrant. La menace est d'ailleurs prononcée par Albourn qui confie à Léone : « il va me tuer ». Le tragique est à l'œuvre et la lumière s'éteint donc progressivement. L'histoire d'amour entre Léone et Albourn n'en est pas une et là aussi gagne la noirceur et la violence : Albourn finira par lui cracher dessus et elle par se sacrifier horriblement : « [...] avec un morceau de vene, elle grave sur ses joues, profondément, des scarifications comme le signe tribal sur les joues d'Albourn ». La violence est aussi à l'œuvre dans Solitude, où le Client et le Dealer se heurtent dans un agon qui n'en finit pas mais qui éroque même possible combat hors scène. « Alas, quelle ame ? » résonne ^{un} dans le noir de l'espace scénique à la fin de la pièce, et faute de « clarté », « d'éclat », ne présage que de l'assombrissement » qui contamine même ce que le spectateur ne verra pas.

De plus ces « constellations de langages », à la « précision parfois presque maniaque » disent surtout l'opacité » qui empêche toute forme de communication. Ainsi la menace physique et la mort se répandent, mais le « langage » lui-même ne permet pas d'éclairer les personnages qui deviennent incapables de se rencontrer réellement. Les « constellations », qui auraient pu représenter les mots d'une même langue permettant de dire le monde de façon limpide, avec une « netteté », une « densité » concrète, donnée ainsi à un univers commun, sont en fait des langues qui se désagrègent, qui se heurtent les unes aux autres sans parvenir à leur but initial : permettre la communication. Ainsi le langage lumineux de Goethe réitéré par Léone (« Wer reitet

zu spät durch Nacht und Wind [...] Es ist der Vater mit seinem Kind »), perle brillante de poésie et de beauté, devraient ici insignifiant et « opaque », une simple langue étrangère répétée sans comprendre par celle qui dit parler « étranger ». Allemand, français et ouïlof se côtoient donc dans la pièce de Koltès mais disent l'« opacité » plutôt que la « clarté » et à défaut d'être des « constellations », deviennent étoiles solitaires, imperméables les unes aux autres. L'incommunicabilité de même que le noiceur des êtres sont soulignées d'ailleurs par le Client qui par deux fois, évoque le crépuscule qui semble émaner du Dealer : « Votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau » (première réplique du Client) et « Il n'est pas de nuit sans lune qui ne paraisse être midi si vous vous y promenez ». Ainsi le noir d'une « nuit sans lune » s'obscurcit encore, en raison de personnages qui ne semblent pas pouvoir sortir des ténèbres qui les contaminent.

Le langage koltésien traduit d'ailleurs lui-même cette obscurité envahissante et les « gouffres obscurs », véritables trous noirs de l'univers du dramaturge, dans lesquels les personnages sont prisonniers. D'une part le langage se fait familier (« chien », « petit père », « putain », Solitude), de plus des signaux à l'attention des spectateurs sont donnés et place le langage ^{comme} en jeu même de l'œuvre. On peut identifier par exemple la didascalie initiale de Combat de nègre et de chiens, comme la mise en place immédiate de l'« opacité » « de langage » qui régnera entre Albonny et les blancs, et entre les blancs et les gardiens : « les appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquet ». Comme un élément programmatique, « l'opacité » langagière est ^{donc} annoncée par la didascalie : les spectateurs, s'ils sont « séduits » le seront par un brouillard de sons insaisissables et par l'« opacité » brillamment « agencée », pour que la lumière ne puisse pas y pénétrer. Albonny, à la fin de Combat, peu avant le meurtre de Cal qui clot la pièce fait également l'objet d'une didascalie qui mentionne le « langage inintelligible » qui retentit entre lui et « les gardiens tout autour » : « conversation indifférente, questions et réponses brèves [...] qui s'amplifie et

Epreuve - Matière : 102 - 0775

Session : 2025

CONSIGNES

- Remplir soigneusement, sur CHAQUE feuillet officiel, la zone d'identification en MAJUSCULES.
- Remplir soigneusement le cadre relatif au concours OU à l'examen qui vous concerne.
- Ne pas signer la composition et ne pas y apporter de signe distinctif pouvant indiquer sa provenance.
- Rédiger avec un stylo à encre foncée (bleue ou noire) et ne pas utiliser de stylo plume à encre claire.
- N'effectuer aucun collage ou découpage de sujets ou de feuillet officiel.
- Numéroté chaque PAGE (cadre en bas à droite de la page) sur le nombre total de pages que comporte la copie (y compris les pages vierges).
- Placer les feuilles dans le bon sens et dans l'ordre de numérotation des pages.

« tambillonne ». L'opacité langagière règne également entre le Client et le Dealer de Solitude, ^{comme} l'exprime littéralement le Client, qui met des mots sur le « gouffre obscur » d'incompréhension qui les sépare et l'absence de « clarté » autant que « d'éclat » dans leur relation : « Vous n'êtes pas là pour satisfaire le désir, parce que des désirs j'en avais, ils sont tombés autour de nous, on les a piétinés ; des grands, des petits, des faciles, des difficiles, il vous aurait suffi de vous baisser pour les ramasser par poignées mais vous les avez laissés rouler vers le caniveau parce que même les petits, même les faciles vous n'avez pas de quoi les satisfaire ». Ainsi le Client dit explicitement ici que « l'assombrissement délibéré » a pris le dessus et que l'échange est un échec et que la moquerie, « l'opacité » aux autres est à l'œuvre.

Si l'un « des traits les plus constants de la dramaturgie de Koltès » est l'émergence de la lumière du « langage » sur un « fond » « délibérément » assombri qui menace d'envahir l'univers entier de la pièce, nous pouvons envisager ce clignotement, cette dichotomie entre « clarté » et « opacité », de même que les « fragments » « autonomes », ainsi générés, comme les caractéristiques d'un théâtre « singulier », qui utilise des procédés cinématographiques

pour révéler la solitude des hommes.

« l'agencement singulier » de « la clarté » et de « l'opacité », est « un des traits les plus constants de la dramaturgie de Koltès », mais c'est aussi la technique d'un metteur en scène qui se rêvait cinéaste et qui, créant un théâtre « singulier » à la manière d'un chef opérateur, utilise l'ombre et la lumière pour orienter le regard de son spectateur. Ainsi « l'assombrissement » est délibéré, mais le regard du spectateur, qui se déplace des zones lumineuses vers les espaces plus sombres, est lui aussi dirigé par un metteur en scène soucieux de ce qui faillit, de ce qui se « détache » de l'obscurité. Le personnage d'Albany est ainsi présent sur scène dès le début de la pièce Combat de nègre et de chiens, mais ce sont les mots d'Horn (et donc du dramaturge écrivain) qui oriente notre regard, le guide vers des zones d'ombres subtilement « agenc[ées] » sur le plateau. « J'avais bien vu qu'il y avait quelqu'un, là-bas, derrière l'arbre » fait donc l'effet d'un zoom vers le personnage caché. Le « langage » koltésien éclaire donc les zones d'ombres, donne forme à ce qui était obscur. Ayant compris l'attachement de Koltès aux procédés cinématographiques, Chéreau, dans la peau du Dealer qu'il interprète dans sa première mise en scène de Dans la solitude des champs de coton, se place dans l'ombre, entre des containers, et en sortira plus tard, révélant à la vue des spectateurs ce qui était pourtant déjà là. « Un des traits » de la dramaturgie de Koltès, et ce qui en fait sa modernité, est donc aussi sa capacité à orienter le regard du spectateur, qui peut ainsi passer de l'ombre à la lumière.

« Clarté » et « opacité » sont à l'œuvre dans les pièces de notre corpus, mais celles-ci font aussi état

d'un clair-obscur caractéristique de la tragédie telle que la conçoit Koltès. Ainsi « clarté » et « opacité », « ombre » et « lumière » ne s'excluent pas forcément, mais se fondent parfois dans un entre-deux qui dit le tragique de l'existence, en même temps que la beauté des mots. On peut évoquer en ce sens la mort de Noufria, racontée par Cal à Albany. Le récit de cette mort prend la forme d'une hypotypose typique du genre tragique, de laquelle pourtant émane un clair-obscur provoqué par le mélange de « jour » sur l'obscurité du crépuscule dans laquelle se trouve Han et Cal, éclairé par la lumière artificielle de la veranda : « soudain au milieu des éclairs, tombe un grand trait de foudre. Toubab s'est arrêté, tous on regarde. Et on voit le nègre tomber, au milieu des bruits du tonnerre ». Ainsi le jour et sa « clarté » renaissent plus tard, donc amoindries, moins lumineuses, dans la bouche de Cal. « Clarté » et noirceur se mélangent, palissent et ^{donnent} ainsi naissance à un clair-obscur qui fait la « densité » du théâtre de Koltès. On retrouve cette lumière fragile, mêlée à l'obscurité de la nuit, dans la dernière scène de Combat de nègre et de chiens, alors que le jour se lève et que « tout reflète l'aube ». Mais les jeux de lumière évoquent aussi le théâtre lui-même.

En effet la luminosité, de même que les « fragments [5] les « constellations de langage » qui émergent de la noirceur évoquées par A.F. Benhamou sont également le reflet d'un théâtre qui réfléchit sur lui-même en tant que genre. Comment ne pas voir effectivement « l'assombrissement » progressif comme le jour au noir d'un cinéaste, mais surtout comme l'obscurité du « quatrième mur » et les ombres de l'espace théâtral lui-même. C'est donc la scène elle-même, éclairée, et le genre théâtral en tant que tel, qui représenterait « la lumière [...] dans le crépuscule », évoquée par le Dealer de Solitude. Le théâtre se par ce prisme de lumière et d'obscurité, s'apparenterait alors au désir de voir, à la pulsion scopique du spectateur assis dans l'obscurité. En ce sens, le théâtre de Koltès peut être considéré comme une percée artistique, qui éclaire la condition humaine, qui met véritablement en

lumière ses zones d'ombres.

Nous avons vu que la dramaturgie koltésienne révèle la lumière, permet de véritables percées langagières, chatoyantes et poétiques, qui naissent sur l'ombre de la toile de « fond » obscure qui les révèle. L'obscurité est aussi celle du cœur des hommes et des lieux qu'ils habitent, une obscurité, sans cesse ^{percée} par la lumière du désir. De ce contraste entre « opacité » et « éclat » naissent des « fragments » théâtraux d'une grande « netteté ». Cependant nous avons montré que malgré la lumière évoquée par A.F. Benthamou, les pièces de notre corpus sont gagnées par une obscurité qui la menace, la recouvre et l'envahit, au risque d'éteindre les « constellations » qui se détachaient sur l'obscurité. Enfin nous avons vu que ces jeux d'ombres et de lumière, cette tension entre « clarté » et « opacité » sont aussi caractéristiques d'un théâtre « singulier » par ses liens avec le cinéma et qui propose aussi une réflexion sur lui-même, sur la lumière que le théâtre en tant que genre brague sur nos zones d'ombres.