

L'ÉPREUVE ÉCRITE EN TERMINALE

EXEMPLE COMMENTÉ – WOYZECK ET BRITANNICUS

Pièces retenues comme exemples pour le sujet zéro¹ : *Woyzeck* de Georg Büchner et *Britannicus* de Racine².

Rappel sur la nature de l'épreuve

L'épreuve comprend une partie écrite de culture théâtrale et une partie orale de pratique et culture théâtrale. Chacune des parties compte pour la moitié de la note globale.

(...)

Partie écrite de l'épreuve

Le sujet proposé aux candidats est constitué de deux parties et porte sur le programme limitatif national publié chaque année au BOEN. Le candidat traite les deux parties. La réponse aux consignes de chaque partie doit être rédigée et peut être accompagnée, pour la deuxième partie, de croquis ou de schémas. La consultation des textes du programme limitatif est autorisée pendant l'épreuve. Possibilité est laissée au candidat d'apporter le matériel nécessaire pour d'éventuels croquis.

- Première partie (8 points)

La première partie comporte une question à traiter sous la forme d'un court essai, à partir de l'analyse d'un extrait de captation d'une des mises en scène de référence inscrite au programme. Cette première partie vise à évaluer les capacités du candidat à analyser un court extrait vidéo de théâtre, en s'appuyant sur sa culture de spectateur, ses connaissances théoriques et son expérience de plateau.

- Deuxième partie (12 points)

La deuxième partie demande au candidat de formuler une proposition pour le plateau, sur une partie, un aspect ou une composante d'une des œuvres au programme, indiqué par le libellé du sujet. Le candidat justifie son projet de réalisation théâtrale en s'appuyant sur ses connaissances théoriques et son expérience pratique d'acteur et de spectateur. En proposant un processus de création et en le justifiant, en s'appuyant sur ses connaissances et sur son expérience du fait théâtral, le candidat rédige sa proposition, qui peut être accompagnée de croquis ou de schémas.

Exemple de sujet

Première partie de l'épreuve (8 points)

Actualisation : action de mettre en scène un texte du passé dans un cadre spatio-temporel contemporain.

Dans cet extrait de la scène 5 de *Woyzeck* de Georg Büchner, mise en scène par Thomas Ostermeier, vous vous demanderez ce qu'apporte l'actualisation à la situation représentée en vous attachant plus particulièrement aux rapports entre actions physiques et paroles.

Votre réponse prendra la forme d'un court essai. Vous vous référerez au texte de l'auteur, vous mobiliserez vos connaissances ainsi que votre expérience de spectateur pour justifier votre analyse.

- **Support vidéo** : *Woyzeck*, Georg Büchner, fragments recomposés par Marius von Mayenburg et Thomas Ostermeier, mise en scène de Thomas Ostermeier, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Festival d'Avignon, 2004.
- **Limites de l'extrait** : de 32 :18 à 37 :41.
- **Texte correspondant** : Georg Büchner, *Woyzeck*, scène 5, pp. 77 à 79, de « CAPITAINE. – [...] Woyzeck, il est un homme de bien – mais (avec dignité) Woyzeck, il n'a pas de morale ! » à la fin de la scène, édition Gallimard, collection Folio théâtre.

Deuxième partie de l'épreuve (12 points)

Vous mettez en scène *Britannicus* de Racine et vous vous interrogez sur le traitement des costumes des personnages féminins.

En vous appuyant éventuellement sur un ou plusieurs documents qui vous sont proposés, vous commencerez par repérer ce qui, dans le texte de Racine, vous permettrait de nourrir votre réflexion sur ce sujet.

Puis vous formulerez des pistes de propositions concrètes pour le traitement des costumes féminins dans la pièce (vêtements, coupes, chaussures, tissus, couleurs, accessoires éventuels, ...). Vous justifierez votre projet de réalisation théâtrale en vous appuyant sur l'œuvre de Racine, vos connaissances théoriques et votre expérience pratique, d'acteur et de spectateur.

Vous pourrez assortir votre rédaction de schémas ou de croquis et vous référer à d'éventuelles sources d'inspiration.

Document A

« Le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites. [...] Le costume [...] doit trouver cette sorte d'équilibre rare qui lui permet d'aider à la lecture de l'acte théâtral sans l'encombrer d'aucune valeur parasite [...], il lui faut passer en soi inaperçu, mais il lui faut aussi exister : les acteurs ne peuvent tout de même pas aller nus ! Il lui faut être à la fois matériel et transparent : on doit le voir mais non le regarder. »

Roland BARTHES, « Les Maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

Retrouvez éducol sur



Document B

« On ne peut poser le problème qu'en s'interrogeant sur la manière dont un acteur va jouer avec un costume. Le point de départ est toujours le même : quel costume pour quel acteur ? »

Ces derniers temps, ce qui m'a intéressé [...] c'était de saisir comment le costume peut être regardé par le spectateur sans qu'il se préoccupe de son historicité. Il perçoit le costume comme éloigné dans le temps, mais sans qu'il agisse comme une vitre qui emprisonne la contemporanéité de l'acteur, de son corps, de son jeu. Voici la question : comment mettre en présence simultanément la dimension historique, culturelle, et le regard contemporain grâce à ce que l'acteur raconte par sa présence ? »

Yannis KOKKOS, *Le Scénographe et le héron*, Actes Sud, Arles, 2004, p. 65.

Document C

« Le système des costumes a sa matérialité propre, mais aussi sa palette de couleurs. Elle intervient aussi bien au niveau des liens qui se tissent entre les costumes eux-mêmes qu'à celui des relations qu'ils nouent avec l'espace. Le chromatique joue avec la lumière du spectacle qui enveloppe, soutient les costumes, éclaire leur fonctionnement. C'est donc la triade matières-couleurs-éclairages qui est ici productrice de sens »

Georges BANU, *Le Costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, Paris, CNDP, 1980, p. 47.

Commentaires sur le sujet

Sur la première partie de l'épreuve

L'extrait proposé à l'analyse correspond au deuxième mouvement de la scène 5 entre le Capitaine et Woyzeck dans l'édition au programme. Pour améliorer l'ordinaire, Woyzeck « rase » le Capitaine assis « sur une chaise » (didascalie initiale de la scène) contre quelque argent. La première réplique de la scène s'ouvre sur l'ordre du Capitaine à Woyzeck « Lentement, Woyzeck, lentement » dont une variante clôt la scène : « Lentement, bien lentement, jusqu'en bas de la rue ». Ces deux répliques encadrantes indiquent au lecteur/spectateur l'arrivée et le départ d'un Woyzeck constamment pressé par le temps. L'action du rasage borne donc la scène construite sur l'opposition entre un personnage héritier du valet, lequel veut gagner de l'argent en optimisant son temps, et un maître d'une nouvelle sorte, le Capitaine, lequel souhaite perdre du temps pour pallier l'angoisse existentielle liée à sa condition mortelle. Cette situation concrète du rasage pervertit le régime communicationnel entre les deux personnages : ainsi dans le premier mouvement de la scène 5 qui précède notre extrait, lorsque le Capitaine entame une conversation philosophique sur le temps, Woyzeck, laconique, égrène des « Oui, mon capitaine » qui ne l'impliquent pas au-delà de l'action pour laquelle il est engagé. Cela conduit le Capitaine à lancer une première accusation d'immoralité : « Woyzeck, il a toujours l'air d'être aux abois, un homme de bien ne fait pas cela », et à passer de la dissertation sur le temps à une plaisanterie sur la météo afin de vérifier la bêtise (ou l'inattention ?) de Woyzeck, toujours peu disert. Nous chercherons tout d'abord à comprendre la logique argumentative suivie par Büchner dans ce second mouvement, pour ensuite donner sens aux partis pris d'actualisation du metteur en scène allemand, tant pour la scénographie que dans les rapports entre action physique et texte.

Notre extrait commence avec la seconde accusation d'immoralité *ad hominem* portée par le Capitaine contre Woyzeck : elle concerne la naissance hors sacrement du mariage de l'enfant conçu par Woyzeck et Marie. Cette accusation déclenche une rupture dans le régime de parole du soldat qui se défend avec insistance : le temps de l'action du rasage, qui jusque-là faisait de cette conversation un simple passe-temps pour le Capitaine et une contrainte refusée par Woyzeck, devient la tentative de faire entendre la voix singulière d'un représentant du peuple face à une *doxa* dont l'objectif est de contrôler les corps et les esprits. Cela nous rappelle que, pour Büchner, « le rapport entre pauvres et riches est le seul élément révolutionnaire au monde » (Lettre à Gutzkow, 1835, OC. *Inédits et lettres*, sous la direction de Bernard Lortholary, Seuil, 1888 p.536). Le soldat rappelle tout d'abord la bonté de Dieu pour les innocents enfants, argument d'autorité qui désarçonne le Capitaine au point qu'il ne peut qu'insister sur le rang inférieur de son subalterne en le désignant par la non-personne (Benveniste) « il », « lui » (le neutre « ... » en allemand). Woyzeck développe alors sur deux répliques, avec plus ou moins d'adresse, un argument socio-politique (les pauvres manquent d'argent ; sans argent, il n'y a pas de morale qui vaille, donc les pauvres n'ont pas de morale et se laissent aller à leur nature humaine. Mais si Woyzeck était riche, il aimerait bien être vertueux). Suite à quoi, le Capitaine accuse à nouveau Woyzeck d'immoralité et infléchit sa remarque sur la nature corporelle de l'homme fait de « chair et de sang » : il se propose en exemple, lui qui voit dans sa propre vertu la cause morale qui l'éloigne de l'angoisse du temps qui passe et d'un laisser-aller à ses bas instincts. Le rasage terminé, le Capitaine clôt la conversation en acceptant de reconnaître en Woyzeck un « homme de bien » tout en lui reprochant implicitement sa prise de parole : « Tu penses trop [...] Cette conversation m'a complètement épuisé ». La situation mise en place par Büchner, action et paroles confondues, dévoile avec une cruauté empreinte d'ironie certaine les rouages des inégalités sociales : le rasage, travail rémunéré, entraîne le Capitaine à réclamer conversation et soumission totale de son interlocuteur, qui, après avoir opposé une résistance passive, se défend dans un rapport de force qui reste biaisé : c'est presque du *gestus* brechtien avant l'heure dont se sert l'auteur pour amener le spectateur à prendre conscience de l'injustice sociale. L'actualisation choisie par Ostermeier en 2004 accentue jusqu'à l'outrance burlesque le rapport de domination du Capitaine sur Woyzeck, tout en proposant au spectateur du festival d'Avignon une réflexion sur la société occidentale contemporaine.

Dans cette optique, la scène se déroule dans une espèce de cirque à ciel ouvert qui évoque à la fois le théâtre romain, ses jeux, et un lieu de relégation suburbain où vit une société interlope. Cette scénographie habille, sans la cacher complètement, la cour d'honneur du palais des papes. Elle exhibe le conflit entre splendeur de la papauté passée et laidure des paysages de banlieue de nos villes européennes, jouant avec les attentes du spectateur festivalier, lui rappelant que l'injustice s'inscrit aussi dans la géographie même de l'Europe démocratique. Une mare formée par l'eau sortie de la grosse bouche d'égout à jardin est continuée par une plage de sable artificielle sur laquelle se joue la scène du rasage qui nous occupe. C'est dans cet espace à la fois réaliste (« terrain vague » espace de relégation sociale), provocateur (une « plage pour les pauvres ») et symbolique (un « cirque » pour le public) que le Capitaine se fait raser. Transformé en mafieux médiocre et grotesque par Ostermeier, il devient un fantoche dangereux et ridicule rappelant certains personnages de Scorsese ou de Tarentino. Vêtu uniquement d'un string qu'il remonte à l'envie, encore mouillé du bain pris dans la mare, arborant des lunettes de soleil, une montre et un collier en or clinquants, ce n'est plus la partie noble de l'homme qu'il présente au rasage mais sa partie basse, soit son entre-jambes, ses cuisses et son derrière. Le décalage opéré de la situation de départ vers le rasage du postérieur du Capitaine, en plein air, devant des milliers de spectateurs, entraîne la situation vers la farce et le numéro de cirque. Woyzeck est incarné par un acteur quadragénaire replet, vêtu d'un ensemble chemise-pantalon boutonné jusqu'au cou. La distribution accentue comiquement le contraste entre

le grand « maître » et le petit « esclave », duo quasi clownesque. Les personnages construits n'appartiennent plus à une institution reconnue, l'armée au début du XIX^e siècle, mais à l'économie parallèle produite par les démocraties capitalistes où règne la loi du plus fort : violence exercée par un « Capitaine » dirigeant un marché parallèle sur un Woyzeck corvéable à merci car « travailleur pauvre ». Le jeu des comédiens fait toute sa place au burlesque : Bruno Cathomas incarnant Woyzeck forme une petite boule de mousse sur chaque fesse du Capitaine avant d'attaquer sa plaidoirie sur l'absence d'argent et donc de morale des pauvres, verse avec lenteur le contenu de la casserole de mousse usée dans la mare et stoppe net son vélo en posant chaussure et cheville dans l'eau de la mare pour répondre aux « lentement » du capitaine. Ce sont autant de gags mis en place pour divertir le spectateur à partir d'un jeu social mis à nu de manière carnavalesque et provoquer un rire libérateur.

L'analyse de la captation permet aussi de remarquer comment une interruption du travail par le Capitaine, interprétable comme un avertissement lancé à Woyzeck à ne pas sortir de son rôle, suit chacune des trois répliques du soldat-valet. Ainsi, la référence qu'il ose à la bonté divine expulse de sa chaise un capitaine enragé qui menace avec des accents dignes d'un officier nazi son subalterne, jusqu'à le faire s'effondrer en appuyant sur un point magique de son poignet, sans qu'aucun des deux personnages ne se trouble. De même, l'acteur incarnant le Capitaine clôt la discussion en hurlant sur un Woyzeck déjà parti, contredisant le sens premier de sa réplique : « Tu es un homme de bien ». Enfin la deuxième réplique du capitaine sur le rapport entre manque d'argent et absence de morale est suivie d'un silence inquiétant puis d'un jugement décontracté et méprisant, alors même que l'acteur incarnant Woyzeck se concentre sur l'accomplissement de sa tâche et la défense sincère et naïve de son mode de vie. La gestuelle globale du Capitaine, (il change de place, s'assied, ouvre les cuisses, se relève, etc.) oblige Woyzeck à prendre des positions de soumissions symboliques : il se glisse sous son supérieur jusqu'à se retrouver couché sous lui, s'agenouille à plusieurs reprises à ses côtés. Doublant le dialogue, la gestuelle raconte une domination physique aux accents sados-masochistes par les gags, les déplacements du Capitaine qui interrompent l'action, les contorsions de Woyzeck et ses positions au sol.

L'actualisation à laquelle procède Ostermeier offre ainsi une satire mordante et appuyée du rapport de force instauré par le travail dans une économie parallèle où aucune régulation ne protège le faible et où chacun est conduit à la folie et au malheur. La mise à distance de ce jeu social impitoyable par l'invention d'un jeu burlesque qui en met à nu les rouages cherche à provoquer le rire libérateur d'un public dont on pourrait se demander ce qu'il reconnaît de sa vie réelle dans cette farce carnavalesque, et de quel côté s'inscrivent ses propres comportements.

Sur la seconde partie de l'épreuve

Les programmes prévoient l'inscription de deux questions ou notions dans le programme limitatif. On imagine ici que *Britannicus* de Racine aurait été proposé à l'étude avec une mise en scène de référence. Parmi les compétences attendues de l'élève, le bulletin officiel répertorie sa capacité à « lire un texte de théâtre en relation avec des questions de représentation », « approcher les questions du programme dans leurs enjeux esthétiques et historiques », « réfléchir sur les processus de création et sur leur incidence sur le spectacle », « interroger la dramaturgie et les modes de composition d'un spectacle »³. Composante essentielle de la représentation, le costume aura nécessairement été abordé pendant le parcours théâtral de l'élève, si ce n'est dans le travail de plateau, il l'aura été dans l'analyse de la captation de référence et des divers spectacles vus au cours de l'année.

Retrouvez éducol sur



3. Cf. BO spécial n° 8 du 25 juillet 2019

Le descriptif de l'épreuve écrite rappelle que, dans la deuxième partie, le candidat doit « formuler une proposition pour le plateau, sur une partie, un aspect ou une composante » d'une des œuvres au programme. Le sujet invite à élaborer un projet de réalisation théâtrale consacré aux costumes féminins dans la pièce. Il peut être accompagné (c'est le cas ici) de documents (textuels ou iconographiques) permettant de développer le projet du candidat. Ceux-ci doivent être considérés par l'élève comme une aide. Il n'est nullement obligé de s'y référer ou de consacrer une grande partie de son devoir à leur examen. Alors que la première partie de l'épreuve écrite évalue les capacités d'analyse du candidat, la deuxième partie de l'épreuve sollicite davantage ses capacités créatives. Ces documents sont susceptibles d'ouvrir des pistes de création, de nourrir sa réflexion, mais ne doivent en aucun cas devenir un nouvel élément d'évaluation dans une épreuve déjà conséquente.

On précisera pour finir qu'à travers ce sujet, le candidat est surtout appelé à mettre en évidence ses qualités d'invention et d'imagination, sa connaissance de l'œuvre au programme, mais aussi ses qualités argumentatives. Les éléments de ce corrigé sont à lire comme des pistes et des suggestions de réalisation possibles et non comme des attendus absolus. On ne pourra attendre l'exhaustivité du projet de réalisation scénique élaboré pendant cette épreuve, mais on en appréciera la cohérence et la justification des partis pris par des références précises à l'œuvre et à sa dramaturgie.

• Observations et critères

On attend que le candidat conçoive une proposition concrète, claire et précisément décrite pour le traitement des costumes des personnages féminins dans *Britannicus* de Racine (Agrippine, Junie et Albine). Celle-ci pourra être enrichie des questionnements ouverts par un ou plusieurs documents proposés à la réflexion du candidat.

L'extrait de Barthes rappelle la lecture sémiologique qui peut être faite du costume. Celui-ci est un signe qui prend sens dans l'ensemble de la représentation. À ce titre, il doit trouver une « sorte d'équilibre », rester au service de l'acte théâtral, être visible sans pour autant attirer sur lui toute l'attention du spectateur.

Le scénographe Yannis Kokkos interroge la relation du costume à celui qui le porte et celui qui le regarde. Comment faire en sorte que la dimension historique et culturelle du costume, en s'adaptant à l'intimité du corps de l'acteur, ne fasse pas écran pour le spectateur ?

Enfin, Georges Banu invite à penser les costumes comme un « système ». Soulignant l'interrelation de ceux-ci, il rappelle, par l'importance de la couleur et de la matière, leur lien à la scénographie et aux lumières.

Ces documents sont là pour aider le candidat et ouvrir des pistes de réflexion pour l'élaboration de son projet, mais celui-ci peut très bien être conçu sans eux. On appréciera, en tout état de cause, la cohérence de celui-ci. La proposition de l'élève devra faire valoir sa connaissance de l'œuvre de Racine et mobiliser un vocabulaire spécifique. La maîtrise du lexique technique de la mode et de la couture, associé à des repères historiques n'est pas requise. Elle sera cependant valorisée.

L'élève est amené à convoquer son expérience de plateau ou sa mémoire de spectateur pour développer son travail. Si on l'invite à s'inspirer de créations antérieures, on attend également que sa proposition parvienne à s'en démarquer. Le candidat doit tenter d'élaborer une vision personnelle, dont on appréciera l'harmonie, sans en attendre l'exhaustivité. Le projet s'appuiera sur des références précises au texte de Racine et pourra être illustré par des schémas ou croquis. Les choix effectués devront être justifiés. Les productions parvenant à penser l'ensemble du parcours des personnages ou leur évolution seront tout particulièrement valorisées.

• Suggestions

Le candidat est amené à proposer un projet de costume pour les trois personnages féminins de la pièce de Racine : Agrippine, Junie, Albine. Une des fonctions du costume est de désigner le personnage, de le rendre visible et reconnaissable. La liste initiale décline l'identité de ces trois figures que les costumes, doivent, avec la distribution, donner à voir : Agrippine, « veuve de Domitius Enobarbus [...] et [...] de l'empereur Claudius », Junie, « amante de Britannicus » et Albine, « confidente d'Agrippine ». Dans la lignée de la lecture sémiologique que Barthes propose du costume, on pourrait imaginer que le choix des vêtements, tissus et accessoires fasse état d'une différence de rang entre celles-ci. Agrippine est une femme de pouvoir, « fille, femme, sœur, et mère de vos maîtres » comme elle le rappelle à Burrhus (v. 156). Elle est chez elle dans ce palais, contrairement à Junie, étrangère à ce lieu, et Albine, qui est à son service. La mère de Néron pourrait, par exemple, porter des tissus luxueux (satin, soie, ou même un velours que l'on retrouverait dans le décor, au niveau des rideaux ou des murs du palais, pour montrer la proximité du personnage avec le lieu de pouvoir), qui trancheraient avec les vêtements de Junie, qui a tout perdu, « [s]eul reste du débris d'une illustre famille » (v. 556) et ceux d'Albine, qui lui est socialement inférieure. Le haut rang et la richesse d'Agrippine se donneraient également à voir à travers ses accessoires (bijoux, coiffe,...), tandis qu'on privilégierait la sobriété pour les deux autres. Face à la somptuosité fastueuse de la mère de Néron, les vêtements d'Albine et Junie seront plus discrets, mais on veillera toutefois à marquer leur différence de condition, à travers, par exemple, le choix d'un tissu moins noble (coton, lin...) pour le vêtement de la confidente.

Le candidat pourra également poser la question du contexte historique dans lequel s'inscrit sa réalisation scénique. Que l'élève ancre son projet dans la temporalité de la fiction, à Rome en 55 après Jésus-Christ (avec des toges et des drapés renvoyant à une histoire antique plus ou moins fantasmée), dans celle de l'écriture, en nous plongeant, à l'instar de Gildas Bourdet, dans les fastes de la Cour de Louis XIV, ou dans un espace-temps moderne, ou contemporain comme chez Stéphane Braunschweig, qu'il choisisse encore de mélanger les époques, chacune de ces idées pourra être acceptée, à partir du moment où elle est justifiée. Le texte de Yannis Kokkos sera alors convoqué à bon escient pour rappeler que cette dimension historique ne doit pas être pensée indépendamment du corps de l'acteur. Le bon costume, à la fois ne se voit pas (adapté à l'interprète qui le revêt, il ne doit pas entraver, mais porter son jeu), mais il est aussi un élément qui crée l'illusion du spectateur, lui qui le perçoit comme « éloigné dans le temps ». On s'interrogera alors sur le sentiment de distance que le costume est susceptible de créer. Agrippine, Albine et Junie ont en commun d'être des figures tragiques. Le déplacement temporel ou géographique, potentiellement généré par le costume, est un des moyens permettant d'éveiller l'impression d'éloignement propre à ce type de personnages.

Si l'on envisage, avec Georges Banu, les costumes comme « système », on pourra alors brièvement opposer les vêtements d'Albine, Junie et Agrippine à celles des personnages masculins, ce qui amène à poser la question de la féminité de celles-ci. On peut penser qu'Agrippine est consciente du fait que Rome veuille « un maître et non une maîtresse », comme le rappelle Néron (v. 1239), et que cela se traduise dans son habillement. Cette « Femme générale » pour reprendre l'appellation de Tacite (« Dux femina »), aspire au pouvoir, militaire et politique. Ainsi Stéphane Braunschweig fait-il porter à son Agrippine (Dominique Blanc) un tailleur, plus proche du costume masculin que des robes qu'endossent Albine et Junie. Il est aussi possible d'imaginer une Agrippine plus délicate, vêtue, comme Dominique Constanza dans la mise en scène de Brigitte Jacques-Wajeman, d'une longue robe bordeaux. Le choix des couleurs est signifiant. Le rouge peut rappeler à la fois la pourpre impériale et le sang - qu'il s'agisse du sang versé par le personnage (IV, 2) ou du sien, lorsque Agrippine annonce sa propre mort (« Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère », v. 1676).

Retrouvez éducol sur



Enlevée par Néron au milieu de la nuit, Junie porterait une tunique blanche, sensuelle et fluide, assez légère (« Belle, sans ornements, dans le simple appareil/D'une beauté qu'on vient d'arracher sommeil » vers 389-390) et propre à éveiller les fantasmes de celui-ci. Le blanc rappelle l'innocence de la victime, sa pureté, tout en annonçant le destin de la future Vestale (v. 1744). Albine, qui par son récit final (V,8), clôt le dénouement tragique, pourrait être vêtue d'une discrète robe noire. Un petit détail rouge (boucles de chaussures, barrettes, épingle, broche, ...) rappellerait qu'Agrippine est sa maîtresse. Des chaussures à talons (hauts pour la première, carrés et bas pour la seconde) souligneraient la féminité de celles-ci. Quant à Junie, enlevée au milieu de la nuit, elle marcherait pieds nus dans ce palais, ce qui renforcerait le sentiment d'un personnage déchu, évoluant dans un espace qui lui est étranger.

Retrouvez éduscol sur

