

Objet d'étude**Le théâtre : texte et représentation**

INDICATIONS DE CORRECTION

QUESTION

Propositions issues de la lecture des copies :
<i>Il semble que certains élèves aient interprété la question de la manière suivante : comment se comporte / participe le spectateur lors de la représentation de théâtre ?</i>
<i>Au vu de la méprise des élèves sur le sens attendu de l'expression « attitudes de spectateur »*, on acceptera par conséquent, dans leur copie, toute réponse distinguant :</i>
<i>- le spectateur « actif » : manifestations physiques (de rejet ou d'intérêt pour la pièce représentée) telles que applaudissements, soupirs, éclats de voix, rires... On privilégiera l'appui sur les textes de Molière et de Rostand.</i>
<i>- du spectateur « passif » : celui qui regarde (définition du théâtre) et qui écoute, qui délibère intérieurement... qui reçoit la représentation, dans le silence. On privilégiera l'appui sur les textes de Claudel et Anouilh.</i>
<i>On n'attend pas une analyse précise des textes mais toute réponse doit être synthétique et surtout justifiée par des références systématiques.</i>
<i>Pour ce qui est de l'organisation des idées, on acceptera les copies qui cherchent à répondre à la question en analysant les textes les uns après les autres, <u>mais</u> on exigera au moins le rapprochement des textes de Claudel et d'Anouilh.</i>
Barème proposé :
<i>- une réponse approchant la proposition ci-dessus : 3 points</i>
<i>- on valorisera d'1 point toute copie réinvestissant les notions vues en cours telles que la mise en abyme (ou théâtre dans le théâtre), la question de la fonction du spectateur, les différents types de spectateurs (noble, bourgeois, populaire...) et leur propre réception ...</i>
<i>* le sens du mot « attitude » est souvent réduit dans les copies à une manière de se tenir physiquement, une manière d'être, de réagir.... Il s'agira d'envisager toutes les acceptions de ce terme et notamment la disposition d'esprit (à l'égard de la pièce) ; réaction intellectuelle et morale.</i>

On exigera une réponse ordonnée, dont on apprécierait la rédaction synthétique, faisant effectivement référence aux textes, non paraphrastique. On pénalisera une énumération *décousue*.

En réponse à cette « Question », on ne saurait exiger des remarques stylistiques, que l'on valorisera néanmoins dès lors qu'elles ne tourneront pas au catalogue coupé de toute interprétation.

De multiples organisations de la réponse sont acceptables. Mais on attendra que les candidats aient su voir que ces textes mettent en jeu plusieurs images - et, en l'occurrence, plusieurs représentations, donc à travers elles, plusieurs conceptions - du spectateur. (Et, à ce titre, on appréciera les copies qui remarqueront qu'on trouve ici le procédé du théâtre dans le théâtre : le spectateur est directement mis en scène chez Rostand, et les personnages de Molière sont des spectateurs s'entretenant quelques jours après le spectacle. En outre, s'il n'est pas sur scène, le spectateur est interpellé chez Anouilh, Claudel). Enfin, On valoriserait les copies qui noteraient qu'à travers l'image du spectateur, c'est aussi sa fonction qui est interrogée.

Quelques éléments détaillés de lecture et de confrontation des textes - on n'exigera évidemment pas semblable développement, conçu à l'usage des correcteurs. En outre, pour aucun des textes, on n'exigera davantage une connaissance précise de l'évolution des conceptions théâtrales, et de celle des conditions de la représentation. Mais on saura apprécier toute remarque. Ces indications s'en privent le plus souvent, afin de ne pas s'alourdir inutilement.

Le texte d'Anouilh et celui de Claudel ont un évident point commun : par la voix d'un personnage (le Prologue, l'Annoncier), ils s'adressent directement, de la scène, au spectateur. Celui-ci est, dès lors, comme guidé vers ce à quoi il doit assister, et vers comment il doit y assister. Et on attendra cette première lecture. Le spectateur est donc de prime abord celui qui regarde : « la regarder », écrit Anouilh ; et Claudel : « Fixons, je vous prie, mes frères, les yeux », ou encore : « comme vous voyez ». Il est aussi celui qui écoute, Claudel y insiste : « Écoutez bien ». Les injonctions font donc du public un ensemble collectif (usage du pluriel), qu'il s'agit de prédisposer à une certaine attitude strictement réceptive. Pour ce faire, on l'implique dans l'action à suivre : le Prologue livre des éléments de l'action, et va jusqu'à se poser lui-même comme spectateur, afin d'insister sur la position de réception du public face à ce qui va se passer : « de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir ». Il en va de même chez Claudel : l'Annoncier commente le décor, qui laisse supposer l'action à venir ; bien plus, on l'a évoqué, il enjoint un mode de réception, à la fin de son discours : « Écoutez bien, ne touchez pas et essayez de comprendre un peu. C'est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c'est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c'est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle. (*Sort l'Annoncier*). » On notera la condescendance des termes, jusqu'à une notation concrète : « ne touchez pas », qui confirme, en première lecture, cette conception du statut et de la fonction du spectateur : à travers le regard et l'écoute, recevoir la représentation.

Pour autant, il ne faut pas verser dans trop de simplification, et on attendra que soit nuancée la première lecture : dans le même temps que le public est ici impliqué, on lui ouvre la possibilité d'une distanciation. Le texte de Claudel est ainsi parsemé de signes qui dénotent la représentation, par exemple : « On a parfaitement bien représenté ici... » ; et, plus loin : « Et ici-bas un peintre qui voudrait représenter ... ». Ce tableau en lui-même est constamment donné comme le décor qu'il est, et l'entrée en scène de l'Annoncier, « *un papier à la main* », était déjà en soi significative. Il en va pareillement pour la présence même du Prologue, pour ses premières paroles : « vont vous jouer », ou encore pour : « Et, depuis que ce rideau s'est levé ».

Il faudra donc avoir dit que ces deux textes sont caractéristiques d'une double représentation - et d'une double fonction - du spectateur au théâtre, mais ici unifiées et non contradictoires : il s'agit d'en faire un élément de la représentation, en obtenant son adhésion, tout en ne faisant pas confondre la scène et la salle. Cette alliance en fait un récepteur, dont on pourrait dire qu'il doit être passif et intelligent - ou, mieux : passivement intelligent, par le regard, l'écoute. Et le silence.

Le passage du *Cyrano*, lui - par le discours mais aussi par les didascalies - donne une autre représentation : le spectacle est dans la salle, paroles, bruits, gestuelle... Jusqu'au moment de bascule où il va passer de la salle à la scène. Nous sommes donc en présence d'une double image du spectateur : d'abord maître des lieux, voire se donnant - sciemment - en représentation : il « joue », en brèves saynètes improvisées. Puis, soudain, redevenu public indivis, il est captivé, d'abord dans l'attente (« *On frappe sur la scène. Tout le monde s'immobilise. Attente.* ») ; puis dans

l'enthousiasme spontané. Mais il faut ici nuancer cette lecture à grands traits, et souligner une distinction - que l'on pourra attendre des candidats, et valoriser selon son degré d'approfondissement : cet enthousiasme est celui, surtout, du « parterre », « *applaudissant* » l'entrée de Montfleury. Car il en va autrement pour les « marquis », qui se donnent en spectacle : « *Les marquis assis sur les côtés, dans des poses insolentes.* ». En effet, on a là un aperçu de différents types de spectateurs (populaire, bourgeois, noble ... jusqu'à la présence symbolique de la censure du pouvoir, toujours possible - Richelieu). Les deux textes précédemment évoqués ne faisaient nulle distinction, le public étant considéré comme une collectivité non caractérisée, aux réactions non différenciées. Ici, il est scindé en diverses attitudes, liées à une appartenance sociale. (D'ailleurs, le paratexte rappelle les indications de Rostand : le lieu inclut la salle : « *à l'Hôtel de Bourgogne* » ; la date, signifiante, est donnée : « *en 1640* ».) Reste que le spectateur, ici, est donc en quelque sorte chez lui au théâtre, loin de l'immobilité constatée chez Anouilh et Claudel. *Il faudra donc avoir dit que le théâtre, pour lui, est d'abord un divertissement, fait de multiples spectacles dans le spectacle, dont il est partie prenante...* La fonction du spectateur la plus simplement évidente ici, à travers l'image que Rostand donne de lui, c'est son aptitude à faire vivre le théâtre : il est manifestement maître de son propre silence ou de ses sifflets. Il détermine les conditions de la représentation théâtrale : son adhésion est nécessaire, et sa réticence condamnerait sans doute la pièce. *Le spectateur est donc un actant fort de la représentation. Et la représentation est sur scène, mais le « jeu » est aussi dans la salle.*

Le texte de Molière met en évidence bien des traits ici constatés, qu'on ne développera donc pas. *Il faudra avoir dit que le jugement du spectateur, dès le titre même de la pièce, puis partout dans le texte, est donné comme primordial.* Ici, on peut revenir à Claudel : s'il s'agit de « comprendre », c'est alors, en effet, ce que font - ou ne veulent pas faire ! - nos causeurs mondains, dans leur « critique ». Il est important de noter que le spectateur assume ici une fonction *après* la représentation. Ainsi, sa propre représentation s'enrichit : car le spectateur est celui qui va au théâtre, mais aussi celui qui en est revenu, autrement dit qui se « re-présente » - se présente à nouveau, et à distance - ce qui lui a été représenté. On apprécierait toute remarque sur ces deux temps distincts, celui de la réception directe, celui de sa (re)formulation a posteriori. Le spectateur est donc bien aussi, on l'a dit, un juge. Mais *il faudra avoir remarqué qu'on trouve ici des types de spectateur différents, à travers leurs réceptions de la représentation* : pour faire simple, la bêtise et la cuistrerie (le marquis - qui n'a rien écouté ; et le personnage dépité « sur le théâtre ») ; le « bon sens », invoqué par Dorante, dont il se revendique avec subtilité pour argumenter, mais qui est surtout - et il en fait l'éloge - le propre du « parterre ». On notera - sans exiger que les candidats en fassent autant - que le théâtre est aussi enjeu social, et servant donc ici à valider ou invalider des postures, affirmer des territoires, l'appartenance à des groupes. Le spectateur est donc porteur de ses propres « représentations » (ses présupposés, préjugés culturels). Ainsi, non seulement il est spectateur après la représentation, mais il l'est déjà, d'une certaine façon, *avant*, allant au théâtre voir et écouter, mais déjà déterminé par le palimpseste des représentations qui le constituent, lui.

COMMENTAIRE

Proposition de correction

Remarques après lecture de copies :

-Le conflit entre les deux personnages de la scène a été bien perçu par l'ensemble des élèves.

-L'enjeu du débat a été compris, même s'il n'a pas toujours été finement analysé.

-Un plan en deux temps est souvent proposé (par exemple écriture et enjeux du débat ; deux portraits antithétiques : le Marquis/Dorante, puis l'analyse sociale ; une scène critique puis une scène comique, etc.).

On peut valoriser les points suivants :

-L'analyse de l'éloge et du blâme (opposition bon / mauvais spectateur, créateur / critiques, rire / gravité..., avec les tournures antithétiques, reprises anaphoriques, hyperboles...). (4 points)

-La prise en compte de la dimension argumentative directe ou indirecte du dialogue. (4 points)

-Les remarques sur la fonction et les effets du comique ou de l'ironie dans les discours. (4 points)

-L'étude de l'expressivité du dialogue théâtral. (4 points)

-Bonus pour une conclusion aboutie et répondant à la problématique formulée dans l'introduction.

En revanche, on pénalise :

-Les extrapolations et l'absence de références au texte.

-Le manque de fil directeur et de cohérence des paragraphes.

-L'absence d'analyse des procédés d'écriture, ou une analyse qui ne déboucherait pas sur de l'interprétation.

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. On peut, par exemple, admettre une organisation du devoir fondée sur le mouvement du texte, dès lors qu'elle évitera le juxtalinéaire et la paraphrase.

Respecter, pour l'essentiel, ce mouvement, est d'ailleurs le choix ici retenu, pour la facilité d'utilisation de ces indications.

On pourra valoriser des éclairages apportés par la connaissance de l'œuvre de Molière, mais on ne saurait pénaliser les copies privées de ces éléments. En particulier, il n'est évidemment pas utile d'avoir lu L'Ecole des femmes. Et il va de soi qu'on ne saurait exiger la connaissance du contexte de production de ce texte, a fortiori le repérage d'indices textuels qui y renvoient allusivement.

Le paratexte éclaire la situation d'énonciation aussi bien que les propos tenus. On ne tolérera aucune erreur liée à sa lecture hâtive, ou à son ignorance.

Dorante, entrant *in medias res*, rappelle à la fois les enjeux du débat et en anticipe la nature hautement polémique : « une matière qui, depuis quatre jours, fait presque l'entretien de toutes les maisons de Paris » ; « la diversité des jugements qui se font là-dessus » ; et surtout : « j'ai oui condamner cette comédie à certaines gens, par les mêmes choses que j'ai vu d'autres estimer le

plus. ». C'est souligner l'irréductibilité de l'opposition. Et c'est déjà annoncer le dialogue qui va opposer Dorante et le Marquis. (On saurait apprécier une remarque sur l'adjectif « plaisant », par lequel Dorante caractérise cette agitation, et, ce faisant, se caractérise implicitement lui-même, signalant ainsi à la fois ce que ses propos vont impliquer : son humour, son absence de pédantisme, son appétence d'honnête homme mondain pour les derniers sujets à la fois en vogue et digne d'être disputés.) Car, « plaisant », c'est bien ce que sera le dialogue, et les candidats devront, à l'évidence, éviter de commenter l'argumentation en ne tenant pas compte de son expressivité. Le texte de Molière est écrit avant tout pour le théâtre, et veut tout ensemble porter du sens et faire sourire. L'humour de Dorante et le personnage comique du marquis, puis de cet autre « ridicule » dont Dorante dresse le portrait, y pourvoiront. Ces éléments essentiels devront trouver toute leur place dans le commentaire.

Il faudra avoir montré que le comique, en effet, est ici essentiellement à charge, et que les marquis et les cuistres en font les frais. Ainsi pourra être mis en relief l'argumentaire de Dorante, porte-parole de Molière.

Il faudra donc avoir étudié la représentation du Marquis, qui se construit dans le mouvement du dialogue, tout comme se dessine le personnage de Dorante.

C'est par son propre discours, mais aiguillonné par Dorante, que le Marquis se ridiculise lui-même, dans la vivacité du dialogue, tout de courtes répliques, construites sur le comique de mots, autour de l'adjectif « détestable », employé par l'un et l'autre interlocuteur. Le ton polémique s'impose ainsi, mais sans fond aucun, joute verbale non argumentée. Quand le Marquis déclare : « je la trouve détestable » (soutenant le vide de son discours par la répétition, l'exclamation : « Morbleu ! », et l'insistance : « du dernier », « ce qu'on appelle ») Dorante lui renvoie le mot : « Et moi, mon cher Marquis, je trouve le jugement détestable. ». Le ressassement, ponctué d'exclamations (« Quoi ! », « Parbleu ! »), et d'une interrogation, augmente alors le comique de répétition. D'autant que le calme Dorante, par contraste, le souligne encore : « [...] est-ce que tu prétends soutenir cette pièce ? DORANTE.- Oui, je prétends la soutenir. » On s'avance alors vers l'effet comique final, suscité par Dorante, qui s'amusant, nous convie à faire de même. Amusement sensible dans l'onctuosité de sa question : « Mais, Marquis, par quelle raison, de grâce, cette comédie est-elle ce que tu dis ? ». Interrogation précédée d'une remarque usuelle, mais aussi pointe ironique, car adressée à un aristocrate : « La caution n'est pas bourgeoise. ».

Mais la question permet surtout de faire succéder à la brusquerie obstinée un autre jeu, certes toujours fondé sur la répétition, mais désormais marqué par un intense embarras, mis en évidence par l'interrogation du Marquis (« Pourquoi elle est détestable ? ») et par la réponse monosyllabique, le simple « Oui » de Dorante, qui pousse l'autre dans ses retranchements et lui fait formuler la tautologie : « Elle est détestable, parce qu'elle est détestable. ». Dorante s'empresse de moquer le propos, et la raillerie « Après cela, il n'y a plus rien à dire : voilà son procès fait. » pourrait servir de clôture à cette passe d'armes déséquilibrée. Au contraire, l'insistance « instruis-nous, et nous dis les défauts qui y sont. », précédée d'un cruel et gourmand « Mais encore », permet d'accabler définitivement le petit Marquis. Sa réponse est évidemment comique, mais déjà porteuse d'une critique de Molière : on l'a dit dans les indications pour la réponse à la « question », le Marquis est un type - type du théâtre de Molière - mais plus spécifiquement ici, type de spectateur : ne pas écouter, voir sans regarder, mais, qui plus est, avoir la fatuité de s'en vanter : « je ne me suis pas seulement donné la peine » manifeste que la bêtise est soutenue par la morgue, ce que confirme « Mais enfin je sais bien » et « Dieu me damne ».

Qui plus est, la doxa tient lieu de « caution », pour reprendre le mot employé au début par Dorante - mais pas n'importe quelle opinion, celle de ce milieu-là : « et Dorilas, contre qui j'étais, a été de mon avis. ». Le « contre qui j'étais » renforce plaisamment la solidarité dans la stupidité. On apprécierait que les commentaires remarquent la manière dont, en faisant rire, Molière, par l'entremise du personnage de Dorante, vient là de déjà mettre à mal, à travers un personnage caricatural de petit fat sans cervelle, toute « critique » contre son *Ecole des femmes*.

Après un échange sur lequel on reviendra, au Marquis va succéder un autre ridicule. Car, on l'a dit, le comique doit soutenir ici avec constance l'argumentation. Et, d'ailleurs, le portrait esquissé

maintenant par Dorante, comme celui du marquis, constitue, en soi, une argumentation indirecte. Il faudra avoir étudié ce portrait. Voici un deuxième fat, et, après le type du fat inculte, celui du cuistre pédant : lui a écouté, mais « avec un sérieux le plus sombre du monde. » Deux parallélismes d'opposition insistent : « et tout ce qui égayait les autres ridait son front. À tous les éclats de rire, il haussait les épaules ». Et, plus bas : « le regardant avec dépit ». A ces mimiques, s'ajoute le discours direct exprimant le « dépit », l'adresse au parterre, annoncée par « quelquefois » et l'imparfait, qui en amplifient l'expressivité. Ce portrait se clôt sur une remarque significative : « Ce fut une seconde comédie, que le chagrin de notre ami. Il la donna en galant homme à toute l'assemblée et chacun demeura d'accord qu'on ne pouvait pas mieux jouer, qu'il fit. ». On n'insistera pas sur l'ironie, mais on attendra que les candidats le fassent, et on attendra aussi une remarque sur le fait que ce spectateur est ainsi devenu personnage, ce que laissait prévoir sa position, dès le début indiquée : « Je vis l'autre jour sur le théâtre ». (Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de théâtre dans le théâtre, on accepterait l'expression).

Ce deuxième « ridicule » va permettre au personnage de Dorante d'approfondir l'argumentation. On attendra que les commentaires étudient son éloge du « bon sens » du parterre, et dont il se revendique aussi.

Le ton devient plus énergique, porté par l'allongement et la ponctuation de la phrase, l'anaphore de « que », pour imposer, au marquis et à ses semblables - comme aussi aux lecteurs / spectateurs - toute la conviction du discours : « Apprends, Marquis, je te prie, et les autres aussi ». C'est donc « le bon sens » (précédemment annoncé par « le sens commun ») qui est revendiqué, et qui le sera encore à la fin du passage, avec force, quand Dorante reprendra la parole : « Je suis pour le bon sens ». L'argumentation est subtilement graduée : au début, « le bon sens n'a point de place déterminée à la comédie ». Pas davantage que son contraire : « debout et assis, on peut donner un mauvais jugement. » Mais ensuite, Dorante tend à en faire l'apanage du parterre : « enfin, à le prendre en général, je me fierais assez à l'approbation du parterre ». L'explication qu'il en donne ne parle de ceux « qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles », que pour mettre en relief « la bonne façon d'en juger ». Par l'usage répétitif du verbe « juger », se construit donc une définition du bon sens, exprimée dans l'énumération qui clôt la réplique : ce qu'est le bon sens : « se laisser prendre aux choses » ; ce qu'il n'est pas, ceci porté par la répétition de « ni » : « prévention aveugle », « complaisance affectée », « délicatesse ridicule. » - autrement dit des postures peu ou prou caricaturées à travers le personnage du marquis et du spectateur « sur le théâtre ». Le comique destructeur avait ainsi par avance conforté l'argumentaire, en donnant à voir et entendre ce qui est ici défini. (Mais le bon sens n'est pas que spontanéité, et on valorisera les copies qui auront mis en relation avec celle-ci « le bon goût », voire qui s'interrogeront - sans délayage et sans faire dire au texte ce qu'il ne dit pas - sur la cohabitation des deux notions.)

On attendra aussi que ne soit pas oubliée la charge sociale, brève, certes indirecte, mais néanmoins notable, présente ici : « la différence du demi-louis d'or et de la pièce de quinze sols ne fait rien du tout au bon goût ». Et on aura remarqué que c'est le mépris exprimé par une formulation du Marquis qui avait significativement suscité la réaction virulente de Dorante : « Il ne faut que voir les continuel éclats de rire que le parterre y fait : je ne veux point d'autre chose pour témoigner qu'elle ne vaut rien. » Quant à la dernière réplique de ce même Marquis, certes comique par ses exclamations, elle est tout aussi significative : « Te voilà donc, Chevalier, le défenseur du parterre ? ». Elle rapproche en effet les termes « Chevalier » et « parterre ». Et la sèche réponse finale de Dorante affirme à nouveau son opinion. Elle se poursuit par une cinglante critique : « les ébullitions de cerveau de nos marquis de Mascarille ». Que Molière limite ainsi prudemment le champ de sa critique aux petits Marquis, n'empêche pas que ce texte place « l'honnête homme » Dorante du côté du parterre, et non « sur le théâtre » de l'aristocratie.

Certes, l'ambiguïté de ce passage n'en reste pas moins certaine - et après tout, c'est chez une mondaine que se discutent les vertus du parterre. Mais on n'accablera pas une copie qui ne percevrait pas cette dimension. En tout cas, le texte de Molière ne saurait être pris pour un véritable manifeste politique. A travers l'opposition entre son « honnête homme » et ses « Messieurs du bel air », c'est

une conception du bon et du mauvais spectateur que propose Molière, tout comme il se sert de la notion de bon sens pour - en se gagnant au passage les faveurs du parterre - s'en prendre indirectement aux carcans qui enferment le théâtre. Et qui, en particulier, entravent la liberté du sien.

DISSERTATION

Proposition de barème après lecture des copies

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. Rappel : un plan en trois parties n'est nullement obligatoire. Quel que soit le plan retenu (analytique, dialectique), on pourra attendre que chaque candidat s'exprime dans des termes qui lui sont propres, sans attendre des notions aussi spécifiques que la mimesis ou la catharsis.

Les parties sont à étayer par des arguments variés illustrés d'exemples très précis et pertinents, faisant appel aux textes du corpus, mais aussi à d'autres lectures et représentations. On peut ainsi attribuer :

- *5 points pour la qualité argumentative de la réflexion*
- *5 points pour la richesse et la diversité des exemples*
- *4 points pour le souci de la structuration générale du devoir (introduction, développement organisé en paragraphes, présence de transitions, conclusion)*
- *2 points pour la prise en compte de l'**ambiguïté** de la fonction du spectateur, poussé à la fois à s'investir dans le spectacle (= identification) et à s'en retirer (= distance), ainsi que la **distinction** entre « le spectateur » comme entité générale et les spectateurs représentant un ensemble en interaction, de façon interne ou avec la scène.*

Quelques copies montrent des erreurs de compréhension sur l'expression « partie prenante », négligeant la dimension de spectateur-critique.

Par ailleurs, des candidats choisissent des exemples excluant l'idée de mise de scène, trahissant ainsi leur manque d'expérience personnelle du spectacle théâtral.

Enfin, la formule « Dans quelle mesure » a souvent été éludée, masquant l'intérêt du plan analytique.

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. Rappel : un plan en trois parties n'est nullement obligatoire.

La lecture du corpus et la réponse à la question devraient avoir ouvert bien des pistes. Ainsi, les candidats pas - ou peu - au fait d'une représentation théâtrale ne seront pas pénalisés.

D'ailleurs, dans une dissertation, on exige une réflexion et non un condensé d'expériences, et on peut attendre que la fonction théâtrale du spectateur ait été envisagée, dans le cadre de l'objet d'étude. On valorisera les copies qui sauront le mieux employer ces savoirs.

On ne développera pas ici, sous peine d'alourdir considérablement, et sans nécessité, ces indications. Elles se veulent seulement rappels de quelques pistes essentielles.

Quel que soit le plan retenu, on pourra attendre que soient envisagés les aspects qui suivent, que chaque candidat exprimera dans des termes qui lui sont propres, et, bien entendu, probablement souvent différents de ceux ici employés.

Certes, le spectateur peut être contraint à une écoute et un regard passifs, sa fonction étant alors de recevoir. On ne développera pas les exemples, variés, mais on peut faire allusion, en ce qui concerne les conditions matérielles de représentation, à l'illusion théâtrale dans une salle à l'italienne, entre autres... Ce qui mènera les copies les plus nourries aux conceptions même du théâtre, et (en employant ou non le terme), à la mimesis, engendrant l'adhésion étroitement guidée, et sans recul, du public. (Il faudrait, bien sûr, nuancer beaucoup, mais on admettra que les candidats s'en tiennent à cette opinion). Plus simplement et plus largement, on peut dire que, le plus souvent, le texte, la mise en scène, sont là, avant le lever de rideau, et que le spectateur n'a pas de part directe dans leur construction.

Mais, à l'opposé, on peut considérer le spectateur comme un actant de la représentation (on a pu parler d'« arbitrage créatif »). La scène est donc tributaire de la salle : quel type de public (averti ou non...) ? Quelles conditions dans la salle (silence, agitation...) ?... Bref, autant d'éléments qui influencent la représentation, et peuvent la vouer, *in fine*, à la réussite ou à l'échec. En outre, peut-être sera-t-il noté - en référence au texte de Molière, par exemple - que le spectateur est un juge, pendant, voire après la représentation, déterminant donc non seulement le succès ou l'échec d'une représentation, mais indirectement les représentations suivantes, et même, parfois, la survie d'une programmation. Cependant, c'est avant tout dans le temps même de la représentation que le spectateur est « un participant, un acteur décisif ». Et d'autant plus que les conditions s'y prêtent - favorisant des postures très diverses qu'on ne détaille pas ici : théâtre de rue, théâtre élisabéthain..., salles françaises telles que celle montrée par Rostand ; théâtre grec des origines... D'autant plus aussi que l'intention est de le faire participer : directement, en l'intégrant au jeu (multiples exemples) ; et / ou par le choix d'un théâtre de la distanciation, sous ses diverses formes ; ou, paradoxalement, de la cérémonie, voire de la transe (Artaud...).

En allant plus loin, on a pu dire que le spectateur « est contraint en même temps de s'investir dans le spectacle (identification) et de s'en retirer (distance) ». (Notons à cet égard, qu'à divers stades de la réflexion, la catharsis pourrait être convoquée). On n'exigera pas que cet approfondissement soit présent dans les copies. Mais on valoriserait une réflexion, même maladroite, ponctuelle ou structurelle, sur l'ambiguïté de la fonction du spectateur.

On valoriserait de même toute utilisation de la différence entre « le spectateur », c'est-à-dire : *un* spectateur et « le spectateur » désignant *les* spectateurs - le public : c'est cet ensemble qui est constitutif et constituant de la représentation : la « communion », l'interaction, se créent entre les spectateurs eux-mêmes, et entre ce corps ainsi constitué et la scène.

INVENTION

Après lecture de copies, on a pu constater la difficulté des élèves à savoir si la pièce vue était réelle ou fictive, on peut admettre que les deux réponses sont possibles pourvu que cela soit en cohérence avec ce choix initial. En effet, beaucoup d'élèves ne citent pas la pièce à laquelle ils ont assisté, il semble qu'ils aient été gênés par le fait de devoir respecter la réalité d'un décor précis s'ils nommaient la pièce vue.

On pénalisera une description de l'espace scénique pauvre en contenu ou qui ne serait pas

reliée à du sens.

On valorisera les descriptions riches en notations, faisant des liens avec les éléments connus de la pièce, s'interrogeant sur le décalage entre lecture de la pièce et sa représentation.

Proposition de barème :

6 points pour la description de l'attente, de la réaction de la salle, des bruits environnants, des premières émotions avant le lever du rideau.

6 points pour la description de l'espace scénique comprenant : le décor, les lumières, les sons, éventuellement les costumes de personnages présents sur scène. On valorisera le soin apporté à la spatialisation, à l'organisation de la description.

4 points pour la comparaison (décalage, satisfaction, étonnement, similitudes...) entre la lecture de la pièce faite par l'élève et la représentation théâtrale de cette pièce.

On évaluera à quel point le rédacteur aura su tenir compte des consignes et adapter ses choix d'écriture. On sanctionnera donc l'absence de l'application de l'une ou l'autre des consignes : les indications, qui obligent, sont claires.

Le candidat devra s'en tenir à un cadre descriptif, qui est déterminé par un regard porté depuis un lieu - la place que l'on occupe dans la salle - vers un autre lieu - « la scène ». On saura donc apprécier comment cette spatialisation trouvera à s'employer dans la mise en œuvre.

En outre, et c'est essentiel, le libellé oriente, dans un même mouvement, le traitement de l'espace et celui du temps : une « attente », le rideau qui se lève, la découverte de la scène. Ces indications primordiales doivent impérativement déterminer une écriture, en lui donnant un cadre, et en impliquant des choix expressifs.

La découverte est bien le point essentiel. Le libellé le dit et le rappelle : « Vous découvrez [...] l'espace scénique » : il s'agit des « premiers instants du spectacle ». Cela donne donc le ton de cette « attente » : la première représentation d'une scène connue parce que lue.

On attendra que l'écriture ne distingue pas l'expression du vécu et les descriptions. On valorisera les copies qui sauront le mieux relier les éléments descriptifs et les divers états, émotions, voire réflexions du spectateur.

Des remarques par trop détachées ne doivent pas nuire à l'expressivité : il s'agit de faire part d'une « expérience », non de substituer à la nécessaire spontanéité une question de cours sur la représentation théâtrale. On n'admettrait pas cette dérive. Au rédacteur de savoir convoquer au besoin dans son travail préparatoire ses éventuelles connaissances, mais pour les transposer, et les faire oublier en les mettant au service d'une écriture adaptée. Au mieux, on recevrait - et on évaluerait en fonction de l'expressivité produite - des références ponctuelles : le spectateur comparant ce qu'il a imaginé avec ce qu'il vit effectivement...

Il est évident que le sujet invite à donner toute leur importance aux éléments descriptifs, à condition qu'ils soient signifiants. Et, si le cadre est délimité (rideau, scène...), il peut être enrichi, sans trahir les exigences du libellé : ainsi, les lumières qui s'éteignent, des notations suggestives sur la salle, les sons ou bruits éventuels, le silence qui se fait... autant d'éléments qui pourront nourrir l'expressivité. On ne se satisfera donc ni de notations descriptives pauvres en contenu, ni d'un envahissement de la copie par une description non significative.

Le corpus offre des sources d'inspiration. Bien entendu, un plagiat de tel ou tel texte ne sera pas toléré, pas davantage des décalques ponctuels.

Enfin, précisons qu'un récit envahissant prétendu justifier la sortie théâtrale sera sanctionné ; de même l'intrusion dans le texte d'un autre spectateur avec lequel on dialoguerait, par exemple... Plus encore l'oubli de la consigne : « Il ne s'agit pas de raconter la pièce. »

SERIE L

Objet d'étude

Le théâtre : texte et représentation

INDICATIONS DE CORRECTION

QUESTION

I Propositions après lecture de copies : présentation de la question rédigée

1. L'énoncé appelle un singulier (quelle question essentielle...). Sur les quelques copies lues **une** seule réponse est donnée. Les candidats semblent donc avoir compris la consigne.
2. On valorisera les copies qui **structurent** leur réponse (souci de rigueur).
 - Présentation du corpus (très brièvement) avec la réponse demandée : présentation raisonnée.
 - Confrontation des documents du corpus : on valorisera les copies qui **organisent** leur réponse en **confrontant**, en **comparant** ou en **regroupant** les textes à l'intérieur du corpus. On sanctionnera les copies qui cherchent à répondre à la question en analysant les textes les uns après les autres : catalogue/inventaire.

Cette structure demandée est bien sûr une indication et non une obligation. Toute copie qui présenterait une cohérence de réponse sera valorisée.

3. Dans tous les cas la réponse rédigée doit prendre appui sur les textes et être illustrée par des références au corpus. Si elles n'apparaissent pas tout au long de la rédaction de la réponse, la note serait diminuée.
4. La notion de « **public** » n'a jamais été abordée dans les copies lues. Nous proposons de ne pas sanctionner pour l'absence de cette prise en compte mais de valoriser très fortement les copies qui en parleraient.

II Propositions issues de la lecture de quelques copies : présentation du contenu de la réponse

1. On attendra que les candidats aient su voir que les textes mettent en lumière plusieurs représentations de l'acteur.
2. On exigera la mise en évidence des deux positions opposées qui structurent ce questionnement : l'**identification** de l'acteur au personnage, ou au contraire la **distanciation**. Il est fondamental que l'élève ait compris l'enjeu du corpus et qu'il soulève la problématique suivante : **Tout acteur est pris**

dans la confusion entre l'être et le rôle, entre l'être et le jeu.

3. *On appréciera que le candidat découvre aussi que chez Anouilh et Molière, le personnage du **metteur en scène** est **essentiel**. Ceci laisse entendre que l'acteur est un élément de la représentation, et non son maître, que son jeu est donc tributaire d'un ensemble, et guidé par un texte (Anouilh) par un metteur en scène (Anouilh et Molière); dépendant de partenaires (intervention de la comtesse chez Anouilh).*

III Proposition de barème

1 point pour la structure, l'organisation de la réponse rédigée.

0,5 pour les références aux textes. (Attention la réponse ne doit pas être un montage de citations extraites du corpus).

2,5 points pour la richesse du contenu, la pertinence des informations données.

Lisibilité de la copie et orthographe : à l'appréciation du correcteur, dans la limite d'un point.

On exigera une réponse ordonnée, dont on apprécierait la rédaction synthétique, faisant effectivement référence aux textes, non paraphrastique. On pénalisera une énumération *décousue*.

En réponse à cette « Question », on ne saurait exiger des remarques stylistiques, que l'on valorisera néanmoins dès lors qu'elles ne tourneront pas au catalogue coupé de toute interprétation.

De multiples organisations de la réponse sont acceptables. Mais on attendra que les candidats aient su voir que ces textes mettent en jeu plusieurs images - et, en l'occurrence, plusieurs « représentations » - de l'acteur, et que c'est à travers elles que, directement ou indirectement, les textes offrent à la lecture un questionnement quant à son « jeu » (donc aussi son statut et sa fonction). Et, à ce titre, on appréciera les copies qui remarqueront qu'on trouve ici le procédé du théâtre dans le théâtre (acteurs mis en scène).

On exigera la mise en évidence des deux positions opposées qui structurent ce questionnement : l'identification de l'acteur au personnage, ou, au contraire, la distanciation. Mais on attendra aussi que les importantes nuances entre ces extrêmes soient étudiées.

Outre les éléments essentiels de réponse à cette « question fondamentale » abordée dans ces textes, des éléments complémentaires, dont on saurait apprécier la prise en compte, mais dont on ne pénalisera en aucun cas l'absence, seront eux aussi envisagés ci-dessous.

Quelques indications détaillées de lecture et de confrontation des textes - on n'exigera évidemment pas semblable développement, conçu à l'usage des correcteurs.

Le texte de Dumas est significatif : l'acteur est pris dans la confusion entre l'être et le rôle. Même si l'on peut voir là, au début du moins, une tentative par l'acteur (Kean) d'utilisation du rôle (Othello) à des fins personnelles, il n'en reste pas moins que son discours le déborde : « il n'y a personne en scène. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello. ». Ainsi, l'acteur est devenu personnage, et y a perdu son identité, son être même : « je n'existe pas vraiment, je fais semblant. ». Se dessine donc ici une représentation sombre - et superbe à la fois - d'un acteur possédé par le jeu, et dont la vie devient représentation. On exigera donc que les candidats - dans une lecture a minima - perçoivent que l'identification de l'acteur à ses rôles mène

à la confusion et à l'incapacité du « jeu ». Mais on saurait valoriser une analyse plus fine : le problème de la confusion entre l'être et le paraître est ici traité de manière ambiguë. Si Kean ne peut plus jouer, s'il quitte la scène, c'est à cause d'elle. Mais s'il est ce que l'on appelle significativement « un grand acteur » - et le reste même dans ce débordement - c'est grâce à elle. On valorisera donc les copies qui noteront que ce texte s'attache à un acteur au statut singulier : « admirable », « sublime » (par opposition à sa partenaire, par exemple, que le texte réduit ici au silence). Plus encore : un auteur est en quelque sorte aussi un metteur en scène, doté du pouvoir de l'inspiration qui lui permet d'improviser son propre texte ; capable de déplacer la scène jusque dans la salle ; de prendre des spectateurs comme partenaires - faire valoir. On avait constaté l'ambiguïté de la relation identificatoire. Mais on peut donc *aussi* lire autrement, en allant plus loin : le

problème du « jeu » de l'acteur est ici à la fois posé et dépassé : comme si l'acteur de génie échappait à toute contrainte, et, *in fine*, comme si peu importait ce qu'il a à représenter, le rôle qu'il est supposé jouer, car il est, à lui seul, une « représentation ». A cet égard, la remarque du prince à la fin - « Il a été tout simplement admirable. » - qui a certes plusieurs visées, fait sens.

Kean semble « être atteint d'un accès de folie ». C'est ce qui menace Genest. Les deux textes ont des points communs : tous deux proposent une réflexion tourmentée menée par l'acteur lui-même sur l'être et le jeu ; donc, sur l'identification au personnage. La tirade de Genest donne à lire, en quelque sorte, les étapes du glissement vers la confusion : d'abord « *repassant son rôle* » ; puis « *ayant un peu rêvé, et ne regardant plus son rôle* ». On ne s'attardera pas à détailler, car des formulations explicites guident ici la lecture des candidats : « je me trouve être un autre ; / Je feins moins Adrian, que je ne le deviens ». Il en sera de même quand Genest recouvrera ses esprits : « Il s'agit d'imiter, et non de devenir... ». Les deux verbes sont nettement opposés, et tout candidat devra avoir formulé l'essentiel : jouer n'est pas être, ou plutôt : n'est pas se laisser investir et « devenir » autre ; la distance prise avec le personnage est indispensable. (Les motivations propres à Genest - son conflit intérieur d'ordre religieux - n'ont pas lieu d'être évoquées ici, et, si elles le sont, ne doivent pas empêcher de mettre en relief ce qui relève du champ de la question posée).

Les deux autres textes du corpus intègrent, sur un ton plus léger, les mêmes enjeux.

On peut, avant d'en venir aux éléments exigibles, évoquer d'autres points, dont on saurait valoriser l'évocation, sans pénaliser son absence. Remarquons d'emblée que le titre de la pièce d'Anouilh est significatif : on répète ; et la troupe de Molière reçoit des conseils. Genest s'efforçait de revenir à la lucidité en « repassant son rôle ». Les acteurs, chez Anouilh et Molière, ne perdent pas (ou relativement peu) la leur. On saurait apprécier que certaines copies notent ceci, pour insister sur l'importance de la préparation à la représentation : si Kean, sur scène, est débordé, c'est que l'improvisation inspirée prime. Or, les autres textes, très indirectement (Genest) ou, directement, nous disent que jouer est un travail (Anouilh, Molière), être acteur un métier (Molière). (Le fait que les personnages d'Anouilh ne soient pas des professionnels n'a pas à entrer ici en ligne de compte.) On accepterait que cet aspect soit perçu aussi dans le texte de Dumas - mais servant là de tout autres visées : Kean évoque son parcours d'enfant saltimbanque : « C'est vous qui avez pris un enfant pour en faire un monstre. »

En outre, chez Anouilh et Molière, le personnage du metteur en scène (on ne pénalisera pas cet anachronisme en ce qui concerne Molière) est essentiel. Ceci laisse entendre que l'acteur est un élément de la représentation, et non son maître, que son jeu est donc tributaire d'un ensemble, et guidé par un texte (Anouilh), par un metteur en scène (Anouilh, Molière) ; dépendant de partenaires (intervention de la comtesse chez Anouilh). On saurait apprécier que les candidats repèrent tout ou partie de ces aspects.

Mais on exigera qu'ils envisagent le problème de l'identification, qui est ici encore abordé : « Vous venez de dire que nous n'étions pas nous... », déclare Hortensia au comte. La réponse finale sera paradoxale : « en la donnant « sincère » vous avez eu l'air abominablement faux. » (Une note aide à saisir le sens : « donc, selon le Comte, en conformité avec le personnage que joue Hortensia. ») Par conséquent, on attendra des candidats qu'ils notent que jouer, c'est, pour

l'acteur, non se perdre dans son rôle, mais utiliser à bon escient ce qu'il porte en lui - ou, s'il manque de distance, laisser le metteur en scène le lui faire utiliser : Hortensia n'a « jamais préféré le moindre peloton de laine à [son] plaisir ». La « sincérité » - l'être de l'acteur - doit donc nourrir son jeu. Et, au moins pour partie, Hortensia ressemble au personnage qu'elle doit jouer. Ce texte insiste donc aussi sur l'importance de la distribution des rôles.

Et c'est là ce qui structure le texte de Molière. Deux formules concentrent la conception de la relation entre l'acteur et le rôle : « Tâchez donc de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, / et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez. » ; et : « Ayez toujours ce caractère devant les yeux, pour en bien faire les grimaces. ». *Etre acteur, et ceci devra être noté, c'est donc non pas s'identifier spontanément au personnage, mais connaître celui-ci, pour s'en pénétrer* (« vous

figurer que vous êtes... »). Cependant, il s'agit de ne jamais se laisser déborder, la distance, la lucidité, sont nécessaires - l'expression : « Ayez toujours ce caractère devant les yeux », le terme « grimaces » sont parlants. Le texte de Molière est en réalité complexe, et on n'exigera pas ici une lecture approfondie. (Par exemple, la du Parc va représenter, déclare Molière, « un personnage qui est si contraire à [son] humeur. » On ne demandera pas que cette politesse soit comprise au second degré.)

On saurait apprécier qu'un autre point soit évoqué, car il détermine, indirectement, mais puissamment, l'acteur, et donc son jeu : le public. Chez Molière, il est présent de manière allusive : « et tout le monde est demeuré d'accord... ». Mais, chez Dumas, il est essentiel - et, d'ailleurs, personnage à part entière, par les didascalies (par des prises de parole individuelles, essentiellement celle du prince), et dans le discours de Kean. Certes, Kean le rabaisse, mais il reste qu'il en reconnaît la force : il l'accuse de l'avoir fait ce qu'il est, autrement dit d'avoir transformé un acteur en personnage - on l'a noté précédemment : « C'est vous qui avez pris un enfant pour en faire un monstre ». La remarque expressive « je n'existe pas vraiment, je fais semblant. Pour vous plaire, Messieurs, Mesdames, pour vous plaire. Et je... » est tout aussi significative.

COMMENTAIRE

Propositions de correction pour le commentaire
Remarques générales
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Après lecture de copies, nous constatons que la dimension de « théâtre dans le théâtre » est perçue mais n'est pas nommée.</i> • <i>La catharsis n'a pas été vue.</i> • <i>La souffrance et la perte des repères du personnage de Kean ont été comprises.</i> • <i>Les candidats ont tenu compte de l'énonciation théâtrale (vocabulaire adéquat : didascalie, double énonciation...)</i> • <i>Les candidats mettent en avant un aspect tragique plutôt que pathétique.</i> • <i>Les devoirs sont organisés en deux axes d'étude.</i>
Valoriser les points suivants :
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Le désarroi du comédien, la perte des repères (l'aspect pathétique voire tragique)</i> • <i>La folie.</i> • <i>Confusion entre être et paraître.</i> • <i>Interaction scène-public.</i> • <i>Evocation de théâtre dans le théâtre.</i>

Pénaliser :

- *L'absence de références au texte.*
- *Un commentaire non structuré.*
- *La paraphrase.*
- *Une expression maladroite ou incorrecte.*

Proposition de barème

- *Démarche analytique d'un commentaire structuré offrant une interprétation qui met au jour le sens du texte : 4 points. **Nous rappelons qu'un devoir rédigé en trois parties n'est nullement exigé.***
- *3 points par piste correctement et suffisamment exploitée (cf. éléments supra à valoriser)*

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. On peut, par exemple, admettre une organisation du devoir fondée sur le mouvement du texte, dès lors qu'elle évitera le juxtalinéaire et la paraphrase.

Quel que soit le plan retenu, la représentation du personnage principal devra être amplement commentée. A ce titre, les interactions entre l'acteur et le public seront à étudier. Et on saura valoriser les analyses approfondies de la fonction théâtrale et de la représentation du public dans ce texte. Bien sûr, toute considération, structurante ou au fil de l'étude, sur le « théâtre dans le théâtre », sera appréciée. On valoriserait - sans pénaliser les autres - les copies qui éclaireraient leur commentaire par des savoirs acquis (représentation romantique exacerbée de l'acteur, notions telles que : inspiration, identification, catharsis - en l'occurrence le terme est dans une certaine mesure applicable à l'acteur lui-même...)

On notera sans plus tarder que le public est ici le plus souvent un collectif, et que ceci est en accord avec les sens : un individu, sa solitude, et, face à lui, un corps unique, rassemblé. L'effet de miroir complexe ainsi produit gouverne le texte.

Malgré ses sifflets, le public est sous l'emprise d'un acteur qui cesse de jouer son rôle, et qui donne pourtant une représentation : Kean joue le personnage de Kean, le mettant en quelque sorte en scène, dans l'improvisation, et prenant ce public comme partenaire, un partenaire faire-valoir. Notons que, *au fil de sa structuration, tout commentaire devra avoir pris en compte la fonction capitale des didascalies*. Elles permettent de faire du public un personnage. Elles sont implicitement un catalyseur du discours théâtral de Kean, qu'elles orientent sans doute, mais sont en même temps et surtout déterminées par ce discours. On insistera donc ici sur le fait qu'elles expriment à la fois une stupéfaction croissante du public et, à travers elle, l'emprise que Kean exerce sur lui. La répartition des « sifflets » et du silence est significative. Ceci dès l'ouverture du passage à commenter : *Les sifflets redoublent : « A bas Kean ! A bas l'acteur ! » Il fait un pas vers le public et le regarde. Les sifflets cessent* ». Plus bas, c'est une didascalie qui souligne un geste essentiel de Kean : *« Il tire un mouchoir de sa poche et se frotte le visage. Des traces livides apparaissent. »*. Et, alors, à nouveau : *« Sifflets. »*. Puis, le silence va prendre le dessus : lorsque l'acteur interpelle Mewill et le menace, immédiatement *« Le public se tait. »* Puis, lorsque Kean évoque son passé de saltimbanque enfant, et accuse le public de son sort, ce silence devient plus

prégnant encore, ce que souligne l'adjectif : « *Silence effrayé du public.* ». Enfin, l'intensité dramatique de la sortie de scène est mise en relief par une didascalie : « *Il s'en va, à pas lents, dans le silence ;* ». Le public ne pourra donc sortir de son propre rôle, si l'on peut dire ainsi, que lorsque Salomon, à la fin, trouvera une excuse convenue, réductrice - donc rassurante et libératoire : « [...] le sublime Kean vient d'être atteint d'un accès de folie. *Bruit dans le public.* » Les choses rentrent donc dans la normalité, dès lors que le départ peut être fait entre l'acteur et le personnage. Par le « bruit » qu'ils font, les spectateurs semblent s'ébrouer, après avoir été, comme sous hypnose, partie prenante d'un événement qui mettait à bas, sur le théâtre et donc dans la salle, tout ordre convenu.

Mais si Kean, de la scène, a le pouvoir de fasciner le public, c'est pourtant le pouvoir du public que son jeu met en évidence : « Tous, alors ? Tous contre moi ? ». La multiplication initiale des questions, dans cette première réplique, permet une critique soulignée par l'agressivité : « ces gueules d'assassins ». La violence des termes met en lumière la versatilité des spectateurs, et, à travers elle, plus profondément encore, leur inhumanité : « Est-ce que ce sont vos vrais visages ? ». On insistera sur le constat faussement étonné qui clôt la réplique, et qui, avant tout critique du public, renvoie aussi à une conception de toute représentation théâtrale : « vous n'aimez que ce qui est faux. ». A travers ce dévoilement critique, c'est donc bien le pouvoir du public qui s'affirme, et va s'affirmer de plus en plus. Ainsi dans la deuxième et plus longue réplique, « assassins » est repris, mais avec plus de violence, par l'injonction et l'exclamation. Et la réitération du présentatif souligne toute l'expressivité du rapprochement antagoniste des deux termes « enfant » et « monstre » : « Taisez-vous donc, assassins, c'est vous qui l'avez tué ! C'est vous qui avez pris un enfant pour en faire un monstre. ». L'acteur ne serait donc que le produit des attentes du public, et un produit « monstrueux ». Pis encore : dans ses deux répliques, Kean avoue qu'il ne peut se libérer de l'emprise du public, l'amour qu'il recherche l'en empêche. « J'avais fini par croire que vous m'aimiez... », disait-il dans la première, les points de suspension imposant un silence chargé d'expressivité. Même jeu dans la deuxième réplique : « Evidemment, si vous m'aviez aimé... ». Enfin, on saura valoriser les copies qui remarqueront la fonction des rares personnages de spectateur individualisés. La didascalie qui concerne le personnage du comte est ironique mais significative : « *Le comte réveillé en sursaut se frotte les yeux.* » Ainsi, ce qui vient de se jouer semble symboliquement n'avoir pas même eu lieu.

Cette remarque nous mène à l'étude plus approfondie du personnage de Kean. Car l'essentiel du texte est bien la représentation de ce personnage, et, à travers lui, une certaine représentation de l'Acteur.

Il faudra avoir montré que l'acteur Kean, solitaire en souffrance débordé par son intériorité, est pris dans la confusion entre l'être et le paraître. On jugera recevable un commentaire suffisamment approfondi qui s'en tiendra à cette seule lecture du personnage.

Si Kean joue, c'est parce qu'il refuse de jouer. De brèves allusions au début du texte, avant le passage à commenter, pourraient éclairer ce point. S'il refuse de jouer, c'est parce que - peut-il sembler à première vue - il vient d'être rattrapé par le hors scène, par l'être, et en oublie le rôle. Le passage à commenter le rappelle lui-même - certes elliptiquement et avec ironie : « J'ai flanché tout à l'heure parce que les princes m'intimident ». (Et l'adresse à Mewill est en elle-même le signe que le hors-scène investit la scène.) Mais l'anecdote (jalousie...) n'est ici que catalyseur d'un tourment qui, dans l'exacerbation d'une violence pathétique, va se dire, à soi, et au public. Un passage capital devra être commenté : emporté progressivement par son discours, se mettant lui-même à nu, Kean déclare : « [...] il n'y a personne en scène. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello. Tenez, je vais vous faire un aveu : je n'existe pas vraiment, je fais semblant. Pour vous plaire, Messieurs, Mesdames, pour vous plaire. Et je... (*Il hésite et puis, avec un geste « A quoi bon !* »)... c'est tout. ». La mise en abyme : « un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello. » ne fait qu'amplifier la force de la répétition de « personne ». Le geste - l'immédiate sortie de scène - acte le discours. Les candidats devront trouver dans le texte le processus qui a mené à cette affirmation non seulement de la confusion entre l'être et le rôle, mais de l'anéantissement

même. En particulier, on remarquera le passage : « qui applaudissiez-vous ?

Hein ? Othello ? Impossible : c'est un fou sanguinaire. Il faut donc que ce soit Kean. « Notre grand Kean, notre cher Kean, notre Kean national ». L'expressivité de la mise en relief par les italiques, du rythme obtenu par la ponctuation, des guillemets ironiques, prépare le geste théâtral symbolique : « *(Il tire un mouchoir de sa poche et se frotte le visage. Des traces livides apparaissent.)* » Et Kean en souligne le sens : « Oui, voilà l'homme. » (On n'exigera évidemment pas des candidats une référence à l'origine de cette expression ; mais elle serait valorisée, tant elle est éclairante.) Ce disant, Kean croit encore, dans cette mise à nu pathétique, savoir qui il est. Mais cet « homme » n'est rien sans le masque, le geste n'a en rien libéré, et Kean va, plus avant dans le discours, se reconnaître un « monstre » ; pour, on l'a vu, n'être plus « personne ».

On n'exigera pas une analyse comparable à celle qui suit. Mais on valorisera toute perception de cette autre dimension, qui donne au texte toute son ambiguïté.

C'est la confusion entre être et paraître qui, paradoxalement, permet à Kean de, si l'on ose dire, se représenter ; de tenter de se dire à lui-même en se donnant en spectacle. Donc, l'égarément et la maîtrise du jeu cohabitent ; ainsi s'exprime la proximité du génie et de la folie, du « sublime » et du pathétique.

Car Kean, alors même qu'il s'égaré jusqu'à sembler s'anéantir, continue à jouer. On ne reviendra pas ici sur la manière dont il captive le public. A ce titre, on ajoutera la superbe avec laquelle il fait de son altercation avec Mewill un jeu de scène, l'intégrant à cette représentation qu'il improvise. Quelques mots pourtant triviaux, comme l'est son geste, y suffisent. Le public en est captivé : « *(Il fait le geste. Le public se tait.)* ». Mais c'est la dernière réplique de la scène, qui - justement par cette position dans le texte, mais aussi parce qu'elle vient de la salle - est significative. Malgré son ambiguïté, elle dit avant tout que Kean est un sublime acteur : « LE PRINCE, *du ton que l'on prend pour féliciter un acteur de son jeu. - Il a été tout simplement admirable.* ». En outre, on valoriserait une autre remarque : la didascalie « Rideau » indique tout à la fois la fin de la scène et de l'acte, et la sortie de Kean. Ceci est symbolique : morceau de bravoure de la pièce, et bravade du personnage. Surtout : sans Kean, plus de théâtre. Mais sans théâtre, plus de Kean. Donc, tout ici mène au même constat : être, c'est jouer. Et même le refus de jouer, pourtant vient d'être joué. *C'est pourquoi, entre manipulation ponctuelle et vrai égarément, le personnage de Kean est « sublime » jusque dans son pathétique, parce que, malgré son refus, il reste - bien plus : il est - Acteur, représentation même de L'Acteur.* Ce que signe sa déclaration : « Je retourne dans l'imaginaire où m'attendent mes superbes colères. Cette nuit, Mesdames, Messieurs, je serai Othello, chez moi, à bureaux fermés, et je tuerai pour de bon ». Même le « chez moi » est une scène : « à bureaux fermés ». Même dans la menace : « pour de bon », le personnage appartient au théâtre : « je serai Othello ».

On n'exigera évidemment pas des candidats - qui n'ont pas à connaître l'œuvre - qu'ils aillent vers une lecture encore plus affinée, dont Mewill donne explicitement la clef, en lançant à Kean : « - Cabotin ! ». Car, certes, le sublime, comme le pathétique, de Kean, sont faits d'un cabotinage que la théâtralité - si l'on prend le mot dans son acception négative - du discours et de la gestuelle met en évidence. Et c'est l'intention première du Prince que de le souligner par sa remarque. En considérant l'étymologie et toutes les connotations des deux termes, si Kean est un « histrion » il est aussi un « hypocrite ». On saurait valoriser, bien sûr, la perception des effets qui ouvrent sur cette lecture du personnage.

On peut noter à la lecture du sujet une ambiguïté entre l'expression « créer un personnage » et l'expression « c'est l'acteur qui crée le personnage », la problématique ne se situant plus au même moment de la représentation.

Le corrigé national lui-même ayant construit son plan sur le paradoxe du comédien, les quelques copies s'étant risquées sur cette voie, ne seront alors pas pénalisées.

Le libellé du sujet suggère le plan dialectique quand un plan analytique semblait plus pertinent. A la lecture des copies, on peut souvent observer des introductions mal problématisées et un argumentaire caricatural (du type « il est, il est pas ») : on valorisera alors les copies structurées, correctement illustrées et ayant clairement nuancé leurs propos dans les deux parties (5 points par item).

UN PLAN EN TROIS PARTIES N'EST NULLEMENT EXIGÉ.

On valorisera la copie développant des exemples dépassant le corpus. (2 points)

Introduction (2 points) :

*contexte, utilisation d'une citation, référence à l'étymologie... (contexte qui met en évidence érudition et originalité) ;

*on pénalisera la problématique qui se borne à copier la question du sujet ;

*on valorisera des annonces de plans qui précisent d'emblée la difficulté à appréhender cette notion de paradoxe du comédien.

Conclusion (2 points) :

*on valorisera les conclusions qui font déjà le bilan de la réflexion et qui mettent en évidence la complexité du sujet (2 points)

Pistes pour le développement:

- réalité physique et culture du comédien
- sa gestuelle, sa voix
- différentes représentations d'un même personnage possible (ex : Don Juan)
- identification acteur/personnage
- part de création incontrôlée chez l'acteur
- marge de liberté des artistes et de recreation lors d'une représentation
- travail metteur en scène/scénographe/troupe qui oriente le jeu de l'acteur
- tradition théâtrale oriente souvent le jeu
- didascalies contraignantes (Cf. Beckett)
- respect de la littérarité du texte

Jusqu'à quatre points par piste convenablement explorée et illustrée

On jugera recevable tout projet de lecture cohérent. Rappel : un plan en trois parties n'est nullement obligatoire.

La lecture du corpus et la réponse à la question devraient avoir ouvert bien des pistes. Ainsi, les candidats pas - ou peu - au fait d'une représentation théâtrale ne seront pas pénalisés.

D'ailleurs, dans une dissertation, on attend une réflexion et non un condensé d'expériences, et on peut attendre que la fonction théâtrale de l'acteur ait été envisagée, dans le cadre de l'objet d'étude. On valorisera les copies qui sauront le mieux employer ces savoirs.

On ne développera pas ici, sous peine d'alourdir considérablement, et sans nécessité, ces indications. Elles se veulent seulement rappels de quelques pistes essentielles.

On recevra bien entendu toute analyse inspirée par la réponse à la « question » - *et qu'on ne développera donc pas ici* : le rôle crée l'acteur, peut-être, autant que l'inverse... Il importera néanmoins que les candidats ne limitent pas ainsi leur réflexion et aillent plus loin.

L'acteur, dès lors que d'une part il joue un texte, que d'autre part il obéit aux exigences d'une mise en scène, ne peut être considéré comme le créateur du rôle qu'il endosse. Il en est « l'interprète », si l'on prend ici le mot dans le sens de traducteur : il porte en quelque sorte l'expressivité et les sens vers le public. Il est alors un médiateur - plus ou moins talentueux, mais non un créateur.

Mais l'acteur, par sa fonction même, est au point de rencontre de tous les éléments qui constituent la représentation, donc il peut beaucoup. Ceci accentué par le fait que, dans le moment de la représentation, il est seul maître de ce qui advient - le metteur en scène est « hors jeu » si l'on peut dire ; l'auteur aussi. Et, pour employer une expression courante, l'acteur « possède » donc son texte, d'une certaine manière. Il devient alors interprète dans l'acception la plus valorisante, et imprime sa marque sur la représentation. En quelque sorte, il « joue son jeu ». Dès lors, si l'acteur est un « grand » acteur, il crée, en effet, son rôle. A tel point qu'un acteur peut sublimer une représentation en péril (texte faible, mise en scène peu convaincante...). On peut, en outre, noter que l'acteur a participé - souvent activement - à la préparation de la représentation : analyse du texte, répétitions, « filage » - bref, à la mise en scène, qui est, par nature, création. On peut encore, s'attachant au statut de l'acteur, donner comme exemple - outre celui d'un Kean inspiré - les acteurs du théâtre dit « de texte », les « maîtres de la déclamation ». On peut aussi simplement constater que deux acteurs jouant le même rôle le jouent différemment. Chacun, donc, dans une certaine mesure « crée ». De surcroît, chaque représentation est différente, et un même acteur modifiera partiellement son jeu, d'un soir sur l'autre.

On valoriserait des tentatives d'approfondissement d'aspects déjà évoqués ici : l'ambiguïté de la fonction de l'acteur, sa faiblesse et son extrême pouvoir ; de même, on apprécierait une copie qui tenterait d'approfondir, même maladroitement, les notions liées à la réception (séduction, illusion, distanciation...)

Après lecture de copies, on propose les pistes suivantes, en considérant que la qualité du dialogue théâtral et la pertinence de l'argumentation sont à privilégier dans l'évaluation :

1.Relation entre maître et valet

-l'expression des personnages doit correspondre à leur statut social (on sanctionnera notamment la familiarité). On pénalisera également les anachronismes.

-on attend une cohérence dans la définition du personnage et dans la relation entre maître et valet.

2.Dialogue théâtral

-on attend que les candidats respectent la mise en page d'un dialogue théâtral. On sanctionne les copies qui s'éloignent du théâtre, notamment dans la didascalie initiale qui s'apparente parfois au récit.

-on sanctionne l'absence d'entrée en scène de Salomon et l'absence de fin.

-on valorise les formules bien senties (par exemple « Au jeu de la comédie, je me suis perdu moi-même »), des répliques vives et un échange bien mené.

3.Argumentation

-on valorise la richesse et la variété de l'argumentation (un minimum de trois arguments par personnage semble raisonnable), on sanctionne une argumentation répétitive et stagnante. Parmi les arguments pertinents rencontrés, on peut citer la souffrance du comédien à incarner de multiples rôles, à se dissocier du personnage et à perdre son identité propre, la satisfaction d'être reconnu par le public, la jouissance de la gloire, la séduction exercée par l'acteur, etc..

-on valorise l'emploi à bon escient de références précises à d'autres pièces et personnages de théâtre. On sanctionne la paraphrase du texte de départ mais on valorise une citation appropriée (par exemple la répétition de « Je suis un co... co... un co... co... mique » pour exprimer l'autodérision).

-on attend des procédés de persuasion variés (notamment le registre lyrique).

Barème : quatre points par piste convenablement explorée.

On évaluera à quel point le rédacteur aura su tenir compte des consignes et adapter ses choix d'écriture. On sanctionnera l'absence de l'application de l'une ou l'autre des consignes : ces indications, qui obligent, sont claires.

Il s'agit d'un « dialogue », mais il ne peut en aucun cas se développer à l'aventure.

Ce dialogue est « théâtral », et doit inclure des « didascalies ». On évaluera d'emblée la mise en page de ces didascalies : tout candidat se doit de connaître cet aspect d'un texte théâtral.

On appréciera en fonction de la pertinence et de l'expressivité de ces indications scéniques. On sanctionnera leur laconisme et / ou leur rareté. Mais aussi une inutile et envahissante extension, surtout si elle tend à réduire la part du dialogue. On saurait valoriser des didascalies appropriées intégrées aux répliques. Le verbe « inclure » pousse d'ailleurs à aller dans ce sens.

Quant au propos, on sanctionnera toute dérive. Les consignes précisent, en particulier : « La jalousie de Kean ne sera pas le thème essentiel ». Le dialogue doit donc être consacré au statut d'acteur : « Il tente de le persuader de ne pas renoncer à être acteur. ». Le débat doit donc dépasser l'anecdotique. Ceci sera un critère primordial d'évaluation.

Mais Kean est un acteur singulier, et le dialogue à rédiger fait suite à un texte du corpus qui le caractérise. Par conséquent, non seulement on acceptera, mais on saura apprécier que les répliques de Kean portent sa singularité. Et on valorisera donc les copies qui sauront le mieux mettre en jeu le statut d'acteur, mais par la bouche de cet acteur-là.

Quant au personnage de Salomon, il est à peine présent à la fin du texte proposé. Cependant, la formulation du libellé : « Il tente de le persuader », est précieuse. On trouve en effet ici de quoi nourrir les propos : effort, usage de la persuasion. On sanctionnera donc l'absence de prise en compte de ces indications, et on appréciera en fonction de la qualité de leur mise en œuvre.

De surcroît, une note précise le statut de Salomon, et le libellé également : Kean est « son maître ». La note indique, en outre, « confident ». Ces indications devraient donner le ton, et on saura apprécier leur juste utilisation. On peut donc envisager plusieurs possibilités, le valet et confident pouvant même aller jusqu'à la réprimande... à condition de ne pas inverser les rôles, et de ne pas trahir le personnage de Kean, que l'on imagine mal contrit comme un enfant sermonné, par exemple.

D'ailleurs, on sanctionnera tout déséquilibre *par trop prononcé* en faveur de l'un ou l'autre des personnages – même si l'on peut attendre que le texte de Kean soit plus nourri. Le libellé précise : « leur échange ». Il s'agit bien d'un dialogue.

A ce titre, toute juxtaposition de tirades argumentatives sera sanctionnée, et seul un riche contenu pourrait partiellement compenser une telle erreur.

Certes, l'argumentation doit être nourrie. Mais ce dialogue théâtral implique, on l'a vu, des procédés expressifs. A l'opposé du froid argumentaire, une effusion lyrique vide de sens ne serait pas davantage recevable.

Bien sûr, on n'admettra aucun récit. Une indication telle que « Salomon rejoint son maître chez lui » ne justifie pas la description des lieux. On ne jugerait acceptables que de brèves notations d'atmosphère, nécessairement intégrées aux didascalies, et seulement si elles étaient pertinentes.

Enfin, un décalque ou plagiat du texte d'appui (ou d'un autre) ne serait pas toléré. Cependant, on est en droit d'attendre que le texte de Sartre soit intelligemment exploité ici.