

Corrigé bac 2009 : Français Série L – Métropole

CORRIGE

Ces éléments de correction n'ont qu'une valeur indicative. Ils ne peuvent en aucun cas engager la responsabilité des autorités académiques, chaque jury est souverain.

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

SESSION 2009

ÉPREUVE DE FRANÇAIS

SÉRIE L

Durée de l'épreuve : 4 heures

Coefficient : 3

L'usage des calculatrices et des dictionnaires est interdit.

| |
|--|
| Le candidat s'assurera qu'il est en possession du sujet correspondant à sa série. |
|--|

Objet d'étude

Le théâtre : texte et représentation

Le sujet comprend :

Texte A – Jean Rotrou, *Le véritable Saint Genest* (1647), Acte II, scène 4
Texte B – Molière, *L'Impromptu de Versailles* (1682), Acte I, scène 1 (fin)
Texte C – Jean Anouilh, *La Répétition ou L'Amour puni* (1950), Acte II (extrait)
**Texte D – Jean-Paul Sartre, *Kean* (1954), acte IV, cinquième tableau, scène 2 (fin),
adaptation de la pièce d'Alexandre Dumas**

SERIE L

Objet d'étude

Le théâtre : texte et représentation

INDICATIONS DE CORRECTIONS

QUESTION

On exigera une réponse ordonnées, 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 sur 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 statu 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 entrain 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 statu 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 est 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 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 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 rassemble 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 des 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

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 principale 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 dessous : 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, 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 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 applaudissez-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 un 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, 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'égarement 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'égare 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. 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 égarement, 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 qui 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 acceptation 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 lecture du personnage.

DISSERTATION

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 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'acceptation 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 statu 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...)

INVENTION

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 de l'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 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 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.