RAPPORT DE CORRECTION

DE DISSERTATION LITTÉRAIRE B/L

Conception ESSEC BS

SOMMAIRE

le sujet 2

Attentes du jury 3

Remarques de correction 3

BCE
BANQUE COMMUNE D'ÉPREUVES

Code sujet : 259

Conception : ESSEC BS

DISSERTATION LITTÉRAIRE

Filière LITTÉRAIRE

Programme ENS B/L

Mardi 7 mai 2019, de 8 h. à 12 h.

« Moi j'ai [...] l'impression que le théâtre tourne le dos à la fête, tourne le dos à la folie, qu'il essaie d'en atténuer les pouvoirs, d'en maîtriser la force et la violence subversive, au profit d'une belle représentation. »

Que pensez-vous de ce propos de Michel Foucault (« Le langage de la folie », repris dans *La grande étrangère*, Editions de l'EHESS, 2013, p.28) ?

N.B. :
Il sera tenu compte des qualités de plan et d'exposition, ainsi que de la correction de la langue.
Aucun document n'est autorisé. L'utilisation de toute calculatrice et de tout matériel électronique est interdite.

Les attentes du jury

Nous avons corrigé 276 copies. La moyenne des notes est de 10,64, avec un écart-type de 3,86. Les résultats sont honorables dans l'ensemble, même si les copies décevantes sont un peu plus nombreuses que l'an passé. Fort heureusement, nous avons pu lire de très bons voire d'excellents développements auxquels il nous a été naturel de mettre les notes de 18, 19, et 2O. Il ne s'agit pas de devoirs « parfaits », mais de dissertations qui s'efforcent de traiter le sujet sans en esquiver les difficultés, en pointant tout au contraire les questions essentielles que le propos de Michel Foucault ne manque pas de susciter, pour peu qu'on soit très attentif à ce que dit le philosophe.

Si l'on n'a pas mis de notes réellement infamantes, on a trouvé juste de maintenir bien en deçà de la moyenne des copies décidément hors sujet (qui ne voient même pas qu'il s'agit ici du théâtre et non pas de n'importe quel genre littéraire), des copies souvent par ailleurs maladroites dans leur expression. Pour obtenir 10 et au-delà, il faut faire la preuve qu'on a pleinement conscience des exigences les plus légitimes du concours. Le jury a, cette année, été surpris par la négligence de trop de candidats et de candidates à l'égard de l'orthographe. Les règles d'accord les plus élémentaires semblent oubliées, si jamais leur existence fut à un moment connue. On craignait, avec le nouveau mode de correction, les écritures obstinément illisibles. En fait, les consignes qui avaient été données ont été plutôt bien respectées.

Remarques de correction

On redira combien il est important d'effectuer une lecture très attentive et très fine du sujet. Il faut analyser les termes de la citation en éclairant le rôle que chacun joue dans la cohérence du propos. Celui-ci n'est pas constitué par un agrégat de mots isolés mais par une chaîne sémantique où tout se tient. Il est indispensable de percevoir le sens global de la citation, en somme, de comprendre ce qu'elle veut dire. Or, de façon étrange, certaines copies lui font dire tout autre chose. Ainsi, on a prétendu que Foucault parlait ici de la littérature en général et, du coup, on est passé totalement à côté du sujet qui se centrait bien évidemment sur le théâtre, pour se noyer dans des considérations sans grand intérêt. La dissertation littéraire repose d'abord sur le discernement et ne constitue en aucun cas une épreuve sur « figures libres ».

La citation a été souvent parcourue à la hâte, sans que fussent éclairés ni les termes « fête » et « folie », ni l'expression pourtant essentielle « belle représentation ». Rares sont les copies qui se sont étonnées qu'on puisse à la fois « tourner le dos » (marque d'un désintérêt sans appel) à quelque chose et, en même temps, « atténuer », « maîtriser » ses effets. Il est indispensable, encore une fois, de lire, finement la citation, seule façon de saisir la « thèse » de l'auteur (si l'on préfère sa « position »), de déceler ses éventuelles fragilités, pour formuler le problème qu'au fond elle pose. Ce n'est pas, bien évidemment, en cultivant l'approximation et le confusionnisme (la fête, c'est la folie, la folie, c'est la fête) que l'on peut lancer une réflexion féconde.

Rien que le sujet, bien sûr, mais, tout le sujet. L'intitulé dans son entier doit être pris en compte. Mais, pas pour fausser l'approche du problème ! En proposant aux candidats et candidates les références de la citation, on n'imaginait pas qu'elles fourvoieraient les lecteurs. Un certain nombre de copies ont considéré que Michel Foucault prenait à parti le théâtre du XXIe siècle. Il est surprenant que des élèves de BL puissent ignorer la place de Foucault dans la chronologie de l'histoire des idées. L'erreur de perspective chronologique était solidaire d'ailleurs d'une totale incompréhension de ce que Foucault désignait par « belle représentation », qui renvoyait à l'esthétique dramatique classique, et, à travers elle, à la poétique d'Aristote.

C'est une évidence, mais elle vaut d'être rappelée : pour bien comprendre et bien traiter le problème proposé au titre de la dissertation littéraire, il faut avoir une véritable culture littéraire, fondée sur des lectures personnelles bien analysées, doublées d'une réflexion théorique sérieuse. C'est la condition pour préparer à la lucidité requise par cette épreuve difficile et pour doter chacun des qualités qu'elle exige : sens de l'invention, de la composition, de l'expression. Nul doute que celles et ceux qui ont obtenu d'excellentes notes avaient compris cela depuis longtemps.

Remarques sur le traitement du sujet :

Michel Foucault suggère que le théâtre s'efforce de conjurer les dangers que la fête et la folie nous font courir. Mais de quel théâtre parle-t-il ? Du théâtre occidental classique, qui, depuis la fin du XVIe siècle, propose un modèle de représentation qui privilégie la maîtrise de la passion par la raison. Le théâtre se met au service de cette raison éprise de mesure et se méfie comme de la peste de tout ce qui menace la quiétude de la vie individuelle comme de la vie collective. Aussi s'éloigne-t-il de la fête, ce moment de liberté débridée, qui coïncide avec la levée temporaire des interdits sociaux. Cf. Caillois.

La représentation théâtrale est un événement social, où un public averti assiste à un spectacle obéissant à des normes de goût qui renvoient à la société une image noble d'elle-même. Elle est devenue une sorte de cérémonial mondain valant comme confirmation du degré de civilisation atteint par la société. La fête, elle, se révèle moins rassurante, dans la mesure où elle prétend renouer avec ce que la société habituellement maintient caché, ou bridé. Elle expose au grand jour des tendances, des forces individuelles et collectives qui, en temps normal, restent latentes. La fête laisse exploser ce que l'ordre social refoule pour maintenir son équilibre. Et cette explosion a quelque chose d'irrépressible, de spontané, de brut, quand, au contraire, le théâtre se fonde sur la médiation d'un langage maîtrisé. Ajoutons que la fête tend à réaliser une communication fusionnelle, comme Rousseau et Sartre l'ont projetée. Le théâtre occidental classique sépare scène et salle, acteurs et spectateurs ; il ne crée pas vraiment une communication immédiate entre les participants, les uns d'ailleurs étant autorisés à agir, les autres à regarder.

Le théâtre, selon Foucault, « tourne le dos à la folie ». Il est vrai que le théâtre classique français évite de représenter la folie sur scène. Quand il le fait, c'est dans le cadre de la comédie et à travers les catégories psychologiques des moralistes. Ainsi, Alceste, l'atrabilaire amoureux, n'est pas un fou dangereux ; c'est un individu « singulier », un « original », quelqu'un qui a un comportement bizarre aux yeux de l'homme « normal » qu'est Philinthe. Ou alors, dans le cadre de la tragédie, la représentation de la folie fait l'objet d'un euphémisme: Néron, dans Britannicus, n'est pas encore le Néron monstrueux qu'il deviendra. Mélite, de Pierre Corneille, représente la folie d'Eraste, mais, folie passagère. En fait, c'est plutôt la déraison que la folie qui trouve place au théâtre. L'anormalité mentale est représentée à partir du point de vue de la raison ; ce point de vue est d'ailleurs figuré par un personnage qui sert de contrepoint et de pierre de touche (Philinthe).

Mais pourquoi Foucault parle-t-il d'une « belle représentation » ? S'agit-il de dire que le seul souci du théâtre est d'ordre esthétique ? Bien sûr, la représentation dramatique classique repose sur la mesure. Elle privilégie une composition équilibrée. Elle bannit l'excès, le désordre, la violence brute. Aussi fait-elle appel à un langage maîtrisé, parfaitement

conforme aux attentes de la rhétorique classique. Elle exclut tout ce qui pourrait subvertir l'ordre social et politique. En somme, si l'on épouse la perspective de Nietzsche dans La Naissance de la tragédie, on peut dire que la représentation se veut apollinienne.

Mais, n'est-ce pas ignorer d'autres esthétiques dramatiques qui, elles, sont moins prudentes et ne craignent pas d'affronter les états affectifs extrêmes ?

Foucault lui-même reconnaît qu'une « expérience pleinement et complètement tragique de la folie » se rencontre en Angleterre, au XVIIe siècle, dans la pièce de Shakespeare, Le Roi Lear. Qu'est-ce qui peut bien expliquer cela ? Est-ce au prix d'un renoncement à la « belle représentation » ?

On ne manquera pas de noter que le roman n'a pas tourné le dos à la folie. Cervantes (Don Quichotte), Diderot (Le Neveu de Rameau), Gogol (la nouvelle : Le Journal d'un fou) ont eu le courage d'explorer la psyché de personnages jugés « originaux », extravagants, déraisonnables par les autres. Pourquoi le genre romanesque serait-il plus hardi à représenter de tels états-limites ?

Une question s'impose : quand Foucault parle du théâtre, limite-t-il son propos au théâtre classique français ou vise-t-il le théâtre en général ? Quel sort réserve-t-il au théâtre de l'Antiquité grecque et latine ? Ne néglige-t-il pas toute la production d'auteurs dramatiques qui, au XXe siècle, ont fait une place de premier plan à la folie : Giraudoux (La Folle de Chaillot), Pirandello (Henri IV), Ionesco (Rhinocéros), Camus (Caligula), entre autres. Mais, cette production, malgré l'intérêt intense qu'elle porte à la folie, n'est-elle pas toujours du côté de la raison et de ses normes ? Foucault n'ignore certainement pas ces tentatives louables, mais celles-ci ne répondent pas à ce qu'il attend de la littérature et du théâtre en particulier en ce qui concerne la reconnaissance de l'être même de la folie. Cette attente, on ne peut la comprendre qu'en se reportant à son grand livre, L'Histoire de la folie à l'âge classique. Il ne s'agit pas ici, bien évidemment, de résumer cet ouvrage passionnant ; on se contentera d'indiquer ce qui pouvait permettre de comprendre la formule de notre sujet. Foucault se propose de parler de la folie, de son « histoire », en sachant bien que le langage dont il use est celui-là même qui a condamné la folie au silence. Il éclaire le moment où, selon lui, ce langage, s'identifiant comme discours de la raison, institue la folie comme déraison, délire. Ce partage entre raison et déraison, inauguré selon Foucault par Descartes, n'est qu'un moment de cette histoire. L'Antiquité grecque et romaine ne l'a pas connu, ni le Moyen Age et le XVIe siècle. Errant anonyme et méconnu, le fou est alors au fond une sorte d'allégorie de la condition obscure de l'homme médiéval, jusqu'au XVIe siècle où, le lépreux n'étant plus tenu pour le suppôt du diable, le fou jouera ce rôle, entouré alors d'un terrible halo d'inquiétude, qu'on cherche à conjurer (thème de la Nef des fous). La folie est partout ; la vie est folie : voilà le message des contes et moralités. Au théâtre, cependant, la figure du fou se révèle différente, précise Foucault, la vérité se dit à travers sa bouche. Se dessine alors un partage surprenant entre une expérience tragique de la folie (Lear) et une expérience critique (Eloge de la folie d'Erasme). La Renaissance, dit Foucault, privilégie ce second versant. Celui-ci tend à évincer totalement l'autre. Dès lors, on dirait que le théâtre --- c'est le sens de la remarque de Foucault --- a perdu de vue l'expérience « tragique » de la folie, avec laquelle seule d'héroïques figures (Nerval, Nietzsche) renoueront, mais surtout Antonin Artaud. « Avec une réalité qui avait ses lois

surhumaines peut-être, mais naturelles, la Renaissance du XVIe siècle a rompu : et l'humanisme de la Renaissance ne fut pas un agrandissement mais une diminution de l'homme », écrit Foucault, qui considère que l'expérience de pensée d'Artaud a cherché à renverser ce mouvement funeste.

Ce qu'Artaud veut faire entendre dans Le Théâtre et son double, c'est que le théâtre double la vie et la vie double le théâtre, non pas la vie quotidienne banale que nous menons tous, mais la vie « cosmique » qui suscite en nous les conflits les plus violents. Le théâtre a pour vocation de «[libérer] l'inconscient comprimé », de susciter « un délire qui exalte les énergies » (Le Théâtre et la peste). Artaud oppose au théâtre psychologique (qui ne concerne que la vie Individuelle) le théâtre métaphysique (qui relève de la vie universelle), celui-ci faisant appel à la foule, à la masse, et exigeant non pas des spectateurs, mais des acteurs, des participants. Le Théâtre de la Cruauté « se propose […] de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue. » Pour autant, cette allusion à la fête ne doit pas être entendue comme invitation à l'improvisation, à la spontanéité. La mise en scène que préconise Artaud exige au contraire la plus grande rigueur. Alors, est-ce par là le retour de la « belle représentation » ? Comme l'a justement fait remarquer Jacques Derrida, on ne parlera plus ici de « représentation », puisque, précisément, le Théâtre de la Cruauté vise à présenter « la vie elle-même dans ce qu'elle a d'irreprésentable » (Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation).

Comprenons donc que ce théâtre qui, selon les vœux de Foucault, rend justice à la folie et à la fête, se situe résolument au-delà de la « belle représentation », de la « purgation », de la catharsis aristotélicienne. On a pu parler même d'« anti-catharsis », puisqu'il ne s'agit plus d'une opération fondée en raison, qui viserait à susciter crainte et pitié pour répondre à un besoin de l'âme, en le satisfaisant « sans dommage et même avec un certain plaisir. » (Henri Gouhier). C'est au contraire un théâtre « fait pour vider collectivement des abcès. » (Franco Tonelli. L'esthétique de la cruauté, 1972) Plus de spectateurs, ni de spectacle, mais l'équivalent d'un culte avec ses participants. Au lieu de la représentation, l'actualisation de la présence. Congé est brutalement donné au théâtre d'art soucieux de beauté et ici remplacé par une opération métaphysique.

Les candidats pouvaient, bien sûr, interroger cette idée du théâtre à laquelle conduisait le propos de Michel Foucault. S'agit-il encore de « théâtre » ? L'essence du théâtre tel que cet art est conçu en Occident s'y retrouve-t-elle ? Dans quelle mesure, d'ailleurs, cette idée est-elle réalisable dans toute son ampleur ? Et, surtout, frappe-t-elle de nullité la perspective cathartique ? Ils pouvaient aussi se demander en quoi l'expérience critique de la folie trouvait dans la comédie sa meilleure alliée.