

Dissertation – Éléments de corrigé

Sujet

Selon vous, le maître au théâtre reste-t-il toujours le maître ? Vous vous appuyerez sur les textes du corpus, sur vos lectures et sur votre expérience de spectateur.

Quelques conseils

- Il faut bien réfléchir à la notion de « maître au théâtre » ; dans un sujet, aucune notion n'est absolument évidente. Ici, le « maître au théâtre » n'est pas toujours celui qu'on croit (maître sur le plan social, maître de la parole, maître de l'intrigue...).

- Le verbe « rester » et l'adverbe « toujours » suggèrent l'idée d'une évolution : au cours de la pièce, dans l'histoire du théâtre ? On pourra s'appuyer sur ces deux questionnements.

- On a intérêt à exploiter le corpus : *Dom Juan* : personnage éponyme, seigneur, accompagné de son valet, pouvoir de la parole, pouvoir de conquérant, mais qui meurt à la fin sans avoir payé son serviteur. *Le Malade imaginaire* : Argan, hypocondriaque dont les décisions sont contestées par Toinette et d'autres de sa maisonnée, et qui sera contraint par les siens de retrouver la raison à la fin de la pièce. *L'île des Esclaves* : renversement de l'ordre social : les maîtres deviennent les valets. Mais c'est une parenthèse : chacun retrouvera son rôle à la fin. Dans l'extrait, Cléanthis incarne plus aisément sa maîtresse qu'Arlequin, qui ne peut quitter tout à fait son rôle de bouffon lorsqu'il imite son maître. C'est peut-être ainsi que la comédie sociale jouée par les aristocrates est le mieux dénoncée : elle ne peut que rester comédie. *Le Barbier de Séville* : Figaro, le « barbier » du titre, aide son ancien maître à conquérir Rosine – autrement dit, à être le maître à la fin de la pièce. Une sorte d'équilibre social (ancien maître/ancien valet : la hiérarchie sociale demeure, mais sans qu'Almaviva puisse réellement donner des ordres à Figaro) permet à Figaro de maîtriser le fil de l'intrigue et de se jouer du maître de Rosine, Bartholo (le barbon et maître des lieux).

- On peut reprendre la technique suivante pour élaborer un plan : employer une question commençant par : « Pour quelles raisons... » (par exemple, comment et pourquoi/pour quelles raisons le maître au théâtre parvient parfois à asseoir sa domination sur la scène, de quelle manière et dans quel but/pour quelles raisons cette domination demeure fragile / contestée / à nuancer, etc.).

Plan possible

I. Au théâtre, un personnage, le « maître », tente toujours d'asseoir son pouvoir sur scène.

II. Mais son autorité est contestée.

Autre plan possible

I. En premier lieu, nous nous demanderons ce que peut être le maître au théâtre.

II. Puis nous examinerons en quoi le pouvoir du maître est limité.

III. Enfin, nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles la domination de l'espace scénique représente un enjeu essentiel au théâtre.

Dissertation semi-rédigée

Dans le développement ont été insérés plusieurs exemples pour un seul argument : il en faut en réalité au moins un développé (cela suffit parfaitement). Il s'agit tout simplement ici de vous donner un éventail d'exemples possibles pour chaque sous-partie. Les arguments comme les exemples ne sont la plupart du temps pas développés. **Ceux qui le sont et répondent ainsi aux exigences d'un devoir de bac figurent en rouge.**

Introduction

- (1) Amorce orientée vers le sujet (on évite les généralités, les banalités).
- (2) Énoncé du sujet.
- (3) Problématisation / explicitation du sujet (mise en évidence des questions qu'il soulève = problématique).
- (4) Annonce du plan - formulation concise, une phrase pour l'ensemble. // (4') Formulation plus développée, moins élégante, mais pas moins claire, avec une phrase par partie et des connecteurs logiques.

(1) Le théâtre est un lieu de tension et de rapports de force ; les personnages y sont aux prises les uns avec les autres, et recréent, dans le temps et le lieu de la représentation, les conflits inhérents à la vie en société. Qui a raison, qui a tort, quels intérêts l'emporteront : dominer cet espace et ce temps limités semble un enjeu essentiel. (2) Aussi est-il légitime de s'interroger sur cette domination de la scène : le maître au théâtre reste-t-il toujours le maître ? (3) Une telle question invite à s'interroger sur la nature de ce « maître au théâtre », mais aussi et surtout sur le sens, la fonction dramaturgique et les effets des luttes de pouvoir qui se jouent sur scène. (4) Il convient de définir en premier lieu ce qu'on entend par « maître au théâtre », avant de mesurer dans quelles limites s'exerce le pouvoir de ce dernier, et d'analyser les enjeux de la domination de l'espace scénique en termes de dynamique théâtrale et d'effets sur le spectateur. (4') En premier lieu, nous nous efforcerons de définir ce qu'on entend par « maître » au théâtre. Puis nous essaierons de mesurer quelles sont les limites éventuelles du pouvoir qu'exerce ce dernier sur scène. Enfin, nous étudierons le rôle que joue la domination de l'espace scénique dans la progression d'une pièce et dans les effets produits sur le spectateur.

Conclusion

- (1) Bilan de la réflexion, qui reprend les conclusions des différentes parties.
- (2) Prise de position claire sur la question posée dans le sujet.
- (3) Ouverture.

(1) Qu'il se situe au sommet de la hiérarchie sociale ou de la facilité verbale, le maître est celui qui s'efforce de mener le jeu, avec plus ou moins de réussite. En effet, entre les dieux implacables et les valets malins, entre l'hybris qui s'empare des fous, ivres de puissance, et le sursaut de clémence d'un Auguste, la domination de la scène demeure l'objet d'une conquête permanente. Le pouvoir, jamais acquis, est nécessairement fragile, car le déséquilibre est indispensable à la dynamique d'une pièce, et le spectacle de la chute tout comme celui de la grandeur permettent d'agir efficacement sur le spectateur. (2) Le maître au théâtre est donc toujours en sursis. (3) Dès lors, le théâtre apparaît comme un lieu privilégié au sein duquel, entre fiction et réalité, la contestation et la fragilité de ce maître prêtent à rire, à s'émouvoir et à réfléchir. Le dernier mot sur cette question revient peut-être au spectateur, dont la critique Anne Ubersfeld fait le véritable « maître du sens » au théâtre.

Développement

1. En premier lieu, il convient de définir ce que peut être le maître au théâtre.

1.1 Une définition sociale : au sommet de la hiérarchie.

• Variété des figures du maître au théâtre : Roi, Reine de tragédie, noble (Dom Juan), maître en sa maison (Orgon dans *Le Tartuffe*, Argan dans *Le Malade imaginaire*) : le maître est le puissant.

• Maîtres et valets : couple traditionnel au théâtre, dans la tragédie comme dans la comédie. Le maître apparaît comme tel grâce à l'indispensable présence de son serviteur – autrement dit, scéniquement, le maître a besoin de son valet (bouffon ou confident).

• Le théâtre est un lieu privilégié pour représenter les rapports de forces qui structurent la société.

1.2 Une définition théâtrale : le maître sur scène.

• Le titre de l'œuvre donne un indice précieux sur qui est le maître : le puissant n'a pas nécessairement le rôle principal, ou n'est pas toujours le « maître du jeu ». Ainsi de *Bajazet* ou du *Barbier de Séville*. Dans cette dernière pièce, Figaro est à ce point indispensable à son ancien maître qu'il en devient le maître sur scène, celui qui tient l'essentiel des fils de l'intrigue. Les deux définitions peuvent ne pas coïncider.

• Le puissant peut également être le maître sur scène : tel est le cas de Dom Juan, bien qu'à mesure que la pièce avance, le spectateur puisse se demander si le personnage choisit ou subit les événements que ses actes entraînent.

1.3. Le maître hors scène

Le maître du jeu peut avoir affaire à une puissance extérieure, hors scène, qui lui est socialement, symboliquement et scéniquement supérieure. Ainsi de Dieu dans *Dom Juan*, auquel le séducteur ne cesse de se mesurer. Désigné par l'expression « Le Ciel », Dieu demeure hors scène pendant l'essentiel de la pièce. Il se manifeste seulement sous la forme de personnages comme Elvire et le Pauvre, et sous la forme d'apparitions surnaturelles telles le Spectre et la Statue du Commandeur. Si Dom Juan l'emporte presque à chaque fois contre ces représentants du Ciel, il est finalement foudroyé en prenant la main de la Statue au dernier acte : le maître hors scène met fin à la vie du libertin et Molière sacrifie son personnage à la morale chrétienne.

De même dans la tragédie : les dieux sont plus puissants que Phèdre.

Le maître peut également n'être pas d'ordre divin : c'est le retour du sultan Amurat qui conduit à la perte de pouvoir de Roxane dans *Bajazet* ; c'est le retour de Thésée, que l'on croyait mort, qui provoque la chute de Phèdre.

Conclusion et transition : le pouvoir du maître, qu'il soit au sommet de la hiérarchie sociale ou qu'il soit le meneur de jeu sur scène, apparaît donc comme fragile, limité, et parfois contesté.

2. Le pouvoir du maître au théâtre est fragile et limité.

Cette partie comprend quatre sous-parties ; il faudrait n'en garder que trois. Il s'agissait pour ce corrigé de proposer un large éventail d'arguments.

2.1. Le maître ne domine pas toujours le cœur des autres.

Le maître peut bien se faire obéir ou se faire craindre, il n'est pas sûr qu'il se fasse réellement aimer ; il peut donc y avoir discordance entre le pouvoir de vie et de mort, et le pouvoir sur l'amour détenu par les personnages. Ainsi de Roxane dans *Bajazet*. Elle a pouvoir sur la vie de Bajazet (et dans la folie de sa jalousie, elle en use : Bajazet quitte la scène et meurt, signe de la domination scénique de Roxane à ce moment de la pièce), mais elle fait tuer celui qu'elle aime précisément parce qu'elle ne parvient pas à le conquérir. Ce ressort théâtral est bien sûr aussi à l'origine de toutes les comédies mettant en scène un barbon trompé par sa jeune épouse.

2.2. C'est un pouvoir qui s'arrête à la scène.

Au-dessus de l'ordre social est l'ordre divin : Phèdre est bien maîtresse chez elle, et maîtresse de la situation... jusqu'à ce que la malédiction qui pèse sur elle de par son ascendance entraîne sa chute (malédiction de Vénus). Tout se passe comme si la coïncidence des deux rôles – maîtresse politiquement et scéniquement parlant – était fatale au personnage, par le biais des puissances *hors scène*. Les dieux de la tragédie condamnent l'hybris ou toute tentative de l'homme pour échapper à sa condition : il ne peut y avoir de maître absolu sur scène, et les puissances hors scène sont là pour le rappeler. C'est d'ailleurs la survenue d'un maître hors scène qui change la donne, comme cela a été dit en I : Thésée dans *Phèdre*, Amurat dans *Bajazet* (deux maîtres que l'on croyait morts).

La maîtrise de l'espace scénique se heurte également au regard du spectateur. Le pouvoir du maître s'arrête où s'arrête la scène. Dom Juan n'est pas l'Alexandre des cœurs qu'il prétend être : ses victoires apparaissent comme trop faciles aux yeux du spectateur. S'il est le maître dans le domaine de la séduction, la conquête d'un personnage comme Charlotte paraît reposer tout autant sur son talent que sur la naïveté de la jeune femme, désarmée face au rêve de Cendrillon que l'aristocrate auréolé de prestige lui fait vivre. Dom Juan est avant tout le noble seigneur face à la paysanne. En ce sens, il reste le maître, mais Sganarelle nous invite à voir les limites d'un tel pouvoir sur autrui.

2.3. Les maîtres ne se dominent pas toujours.

Quand les maîtres ne maîtrisent plus leurs sentiments, qu'ils perdent toute lucidité, leur perte est certaine. Dès lors, ce sont leurs confidents, leurs serviteurs à qui échoit à tout le moins la mission de dénoncer les excès des maîtres, tel Sganarelle face à Dom Juan. Ils peuvent même récupérer une part du pouvoir déchu. Ainsi d'Enone, qui conduit Phèdre à l'échec, ou de Toinette dans *Le Malade imaginaire*, qui s'oppose vigoureusement à Argan, au nom d'une lucidité supérieure sur son maître. Pour le bonheur ou le malheur des maîtres, les valets ont momentanément le dessus.

2.4. L'ordre social peut être renversé.

Les puissants peuvent être privés de leur pouvoir et de leur statut pour en avoir abusé : c'est la punition suivie d'une leçon morale qui fait office de régime politique et social sur *l'île des Esclaves*. Les maîtres deviennent esclaves de leurs valets. Mais cette contestation de l'ordre établi n'est pas une fin en soi : elle vise à dénoncer la comédie sociale que jouent les puissants et à mettre en évidence l'arbitraire qui tient lieu d'organisation de la société. Ainsi, la fin de la pièce ferme la parenthèse, et les nouveaux maîtres retrouvent leur statut d'antan ; de même, Arlequin ne parvient pas à prendre son rôle de maître au sérieux, contrairement à Cléanthis. Là réside peut-être d'ailleurs l'attaque la plus efficace contre l'aristocratie au pouvoir, dans la critique d'un ridicule pris en charge par le valet qui préfigure Beaumarchais.

Plus légers, l'inversion des rôles dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, l'abandon de la condition de maître permet à Silvia et à Dorante de connaître la « surprise de l'amour » (selon un autre titre de Marivaux) : par leur renoncement volontaire, ils font tomber les masques sociaux ; l'amour apparaît alors dans toute sa vérité, lorsque les maîtres ne maîtrisent plus la trame de la pièce qu'ils se sont jouée à l'insu l'un de l'autre.

Conclusion et transition : la domination de l'espace scénique, particulièrement lorsqu'un puissant s'efforce de l'acquiescer ou de la conserver, ou même lorsqu'il l'abandonne de son plein gré, joue un rôle majeur dans la dynamique théâtrale et dans les effets produits sur le spectateur.

3. La domination de l'espace scénique est un enjeu essentiel au théâtre (partie sur les effets produits).

Cette partie comprend quatre sous-parties ; il faudrait n'en garder que trois. Il s'agissait pour ce corrigé de proposer un large éventail d'arguments.

3.1. Le jeu sur les rapports de force permet au théâtre de remplir une fonction éthique et sociale.

Renverser un maître illégitime ou qui abuse de son pouvoir, punir l'hybris d'un personnage qui s'est cru maître de la scène : dans le domaine de la comédie comme dans celui de la tragédie, la contestation du pouvoir du maître remplit une fonction éthique et sociale, ainsi que le soulignent les théoriciens du genre. La figure de l'usurpateur, maître illégitime à renverser, ou celle, voisine, du maître qui abuse de son pouvoir, se prête particulièrement à la victoire du rire sur le vice. La querelle du *Tartuffe* donne l'occasion à Molière de réaffirmer la puissance de la comédie, qui montre les travers des hommes pour les corriger par le rire, selon la formule « castigare ridendo mores ». Ainsi Tartuffe, le faux dévot, a-t-il pris le pouvoir dans la maison et dans l'esprit d'Orgon ; c'est certes l'intervention du seul maître après Dieu, le roi, qui permettra de mettre fin à ses agissements. Mais c'est surtout le rire, même noir, qui, tout au long de la pièce, jusqu'à la scène de séduction d'Elmire, triomphe de l'imposteur. Dissimulé sous la table pour découvrir s'il est oui ou non trompé par Tartuffe, Orgon se découvre dans la position qu'occupe le spectateur depuis le début de la pièce. Le rire provoqué par le quiproquo est alors fatal à Tartuffe ; sorti de sous la table, Orgon fait tomber le masque de l'hypocrite.

Il en va de même avec le spectacle tragique, qui, selon Aristote, a pour effet d'exciter et de libérer les passions des hommes : c'est la purgation de l'âme à l'œuvre chez le spectateur, la « catharsis ». Si Phèdre apparaît à la fois coupable et innocente, c'est à cause de (ou grâce à) la malédiction de Vénus – à maîtresse, maîtresse et demi. Sans cette ambiguïté du personnage revendiquée par Racine, la tragédie n'inspirerait pas les sentiments de terreur et de pitié à même d'opérer la catharsis chez le spectateur.

3.2. La quête du pouvoir scénique et le renversement du maître donnent à la pièce toute sa dynamique.

Dans *Le Mariage de Figaro*, tous s'unissent aussi contre un maître qui tente d'abuser de son pouvoir : Le Comte Almaviva voudrait en effet, en secret, rétablir le droit de cuissage pourtant aboli. **La dynamique de la pièce**, à l'instar de nombre de comédies, **repose entièrement sur la réalisation du mariage**. Mais **l'intérêt réside dans l'affrontement entre deux maîtres** : le détenteur du pouvoir, le puissant, et son valet, dont l'esprit est supérieur à celui de son seigneur ; le maître des lieux contre le maître du jeu. Une ancienne loi que le seigneur rêve de reconduire, une victoire sociale à affermir. Le théâtre permet au valet de triompher, car le théâtre, c'est de la parole et de la comédie, et dans ce domaine, Figaro est roi.

Ainsi de Hamlet également, qui s'efforce tout au long de la pièce de renverser son oncle Claudius, assassin de son père. Il se montre maître du jeu en faisant venir des comédiens sur scène, qui jouent la comédie de l'usurpation. **Comme Hamlet, le spectateur attend que l'heure de la vengeance sonne**. C'est la force du théâtre qui fait tomber les masques et les pouvoirs illégitimes. Mais la déchéance de l'usurpateur entraîne la mort du conspirateur et maître du jeu scénique.

3.3. Quand le maître reste le maître, il s'ensuit coups de théâtre et effets de surprise.

Renverser le maître ne garantit pas la réussite ou le changement : l'assassinat du tyran par Lorenzaccio conduit à la mort du maître du jeu et meurtrier, et au remplacement d'Alexandre par Côme ; les Médicis demeurent les seigneurs de Florence. La chute est d'autant plus efficace que toute la pièce a reposé sur les épaules de l'assassin et de l'exécution de son plan.

Dans *Cinna*, c'est par l'entremise des conjurés qu'Auguste gagne sa légitimité. Il conserve le pouvoir précisément en n'en abusant pas : c'est grâce à sa clémence qu'il s'élève dans le cœur des comploteurs, conquis, et devient le maître de la scène romaine en même temps que de la scène théâtrale.

Enfin, le duel entre Dom Juan et Dieu s'achève de manière ambiguë : c'est Dieu, le maître hors scène, qui paraît l'emporter, mais au moyen d'un artifice théâtral : la Statue. Et si Dom Juan meurt finalement, c'est parce qu'il donne la main à la Statue : il demeure fidèle à lui-même. Il a semblé subir l'action au cours des derniers actes de la pièce (et ne plus pouvoir assumer non plus son statut de noble, faute d'argent), mais il *choisit* sa mort en définitive. Il reste maître de son sort au moment de quitter la scène et laisse le spectateur de cette comédie décidément surprenante comme sur sa fin, face à une mort énigmatique.

Conclusion de cette sous-partie : ainsi, nombre d'œuvres jouent avec l'attente du spectateur et vont à l'encontre du schéma qui veut le renversement du maître.

3.4. L'absence de maître au théâtre : la scène en suspens.

Si forte est cette tension pour la conquête de l'espace scénique que l'absence de maître crée un vide au théâtre. Tel est l'effet produit tout au long de l'Acte I du *Tartuffe* : Orgon n'a plus de prise réelle sur les siens, et Tartuffe, l'usurpateur, n'entrera en scène qu'à l'Acte II. Les autres personnages paraissent impuissants à le renverser tant qu'il n'est pas sur scène.

Dans le théâtre de Koltès, les rapports de force tourment au combat : telle est l'issue de *Dans la solitude des champs de coton*. Le dealer et le client ne parviennent pas, au terme de la pièce, à prendre l'avantage l'un sur l'autre. La pièce reste sans maître et tangué au gré des répliques et des menaces. Les prises de pouvoir sont comme temporaires : personne n'obtient durablement le contrôle de la scène ; c'est l'une des conséquences de l'absence d'un tiers. La violence ne peut que se déchaîner, verbalement sur scène, puis physiquement dans un hors scène ultérieur.

L'absence du maître peut être corrélée à l'absence d'intrigue et constituer ainsi le questionnement majeur de la pièce. Même si les rapports de force ne sont pas absents du chef-d'œuvre de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, le titre de la pièce lui-même est tout à fait significatif à cet égard. Les personnages attendent « Godot », peut-être « God », ou une solution pour parvenir à mettre et enlever leurs chaussures (leurs godillots) sans peine. Or Godot ne viendra pas. « En attendant », la vie s'enlise et revêt la forme d'un jour qui ressemble sans fin à la veille et au lendemain. L'absence de ce qui serait ici le maître, l'ultime réponse, qui justifierait la présence de Vladimir, d'Estragon, ainsi que leur attente, met la scène en suspens et offre ainsi une terrible image de la condition humaine.

Conclusion de cette partie : la domination de l'espace scénique, particulièrement lorsqu'un puissant s'efforce de l'acquérir ou de la conserver, ou même lorsqu'il l'abandonne de son plein gré, joue un rôle majeur dans la dynamique théâtrale et dans les effets produits sur le spectateur. Les jeux de rapport de force créent une tension que seule résout la fin de la pièce.