

## CONSIGNES DE CORRECTION

### LITTÉRATURE TL

#### 1. Remarques générales valables pour tous sujets :

Il est souhaitable que chaque correcteur utilise l'ensemble de la fourchette de notation, de manière à bien marquer les différences :

- Ne pas hésiter à attribuer de très bonnes notes (18, 19, 20...) à des devoirs solides. Tout travail écrit d'un élève de 17-19 ans comporte des maladresses et des insuffisances. On ne peut exiger la réalisation parfaite, celle qui rejoindrait les capacités du professeur correcteur. Il faut se souvenir que dans les autres disciplines les notes excellentes existent.
- Un devoir ne peut valoir une note très basse (02, 03, 04...) que lorsque les réponses ne sont pas du tout pertinentes, que l'expression reste très défectueuse, et que les connaissances ne sont pas mises en œuvre. Ces notes doivent rester exceptionnelles et être justifiées par des appréciations précises, détaillées, incontestables.
- Une orthographe incorrecte sera sanctionnée avec discernement, dans la limite de 2 points sur l'ensemble de la copie. On retiendra jusqu'à 4 points si la copie manifeste également une syntaxe et un lexique défaillants au point d'altérer la clarté de l'expression. En ce cas, cette pénalisation devra être mentionnée explicitement dans l'appréciation globale. On veillera à ne pas écarter et à ne pas pénaliser excessivement les copies dactylographiées des candidats admis à composer sur ordinateur au titre du handicap.
- On attend du candidat une réflexion perspicace et cohérente sur la question posée plutôt qu'une réponse exhaustive, qui est de toute manière impossible dans le temps imparti.

#### 2. Rappel des 5 critères d'évaluation mentionnés dans le B.O. n° 27 du 04 juillet 2002 :

- La connaissance des œuvres et des objets d'étude au programme ;
- L'aptitude à prendre en compte des problématiques ;
- La clarté, la pertinence et la cohérence des propos ;
- La mise en œuvre de savoirs littéraires et culturels ;
- La justesse et la correction de l'expression.

#### 3. L'analyse de ces 5 critères appelle les observations suivantes :

- a) La réponse doit faire apparaître une idée directrice et témoigner d'une connaissance précise de l'œuvre.
- b) Il ne s'agit pas, pour chacune des questions, d'une mini-dissertation.

On souhaite une entrée en matière brève et efficace, et non une introduction académique. On attend un développement organisé selon une progression claire,

et non obligatoirement un développement en trois étapes. De même, si une clôture explicite du développement est attendue, il n'est pas indispensable qu'elle prenne la forme d'une conclusion canonique. Par ailleurs la nature même de certaines questions posées autorise l'emploi de la première personne du singulier.

La réponse à la question de type 1 témoigne de la capacité du candidat à examiner l'œuvre à partir d'un aspect particulier : on attend donc que le candidat soit capable de rappeler, de situer et de mettre en relation des éléments précis de l'œuvre afin de justifier sa réponse.

Par conséquent la nature et la forme de la réponse ne sont pas prédéterminées : par exemple, le résumé ou le récit d'épisodes est parfaitement légitime dès lors qu'il débouche sur une analyse ou une réflexion et à condition qu'il se limite au strict nécessaire.

Les critères d'appréciation porteront surtout sur le repérage des éléments de l'œuvre (leur exactitude, leur situation, etc.) et la façon dont ils sont mis en relation avec l'ensemble de l'œuvre (y compris pour la question 1) et avec l'objet d'étude pour la question 2.

c) On attend des références précises aux œuvres, sans qu'elles prennent nécessairement la forme de citations. Dans le cas de citations pertinentes, on valorisera les copies. On sanctionnera des inexactitudes répétées qui révèlent une connaissance insuffisante de l'œuvre ; les contresens caractérisés seront sanctionnés plus lourdement. Les copies qui, au-delà de la connaissance précise de l'œuvre, témoignent d'une réelle culture seront valorisées, à condition toutefois que ce savoir soit utilisé avec pertinence par rapport à la question posée.

**Les propositions qui suivent ne constituent pas un corrigé modèle, mais une aide apportée aux correcteurs. Les exemples choisis ne sont pas les exemples nécessairement attendus.**

**Question 1 (8 points) : L'oeuvre de Musset, *Lorenzaccio*, a d'abord été publiée en 1834 au sein du recueil *Un spectacle dans un fauteuil*. En quoi ce choix de publication peut-il guider la lecture de la pièce ?**

Le sujet porte à la fois sur les raisons qui ont poussé Musset à choisir la publication en recueil et sur les implications que ce choix de publication peut avoir sur la lecture que nous avons à faire de *Lorenzaccio*.

**Éléments de réponse possibles, sans exigence d'exhaustivité :**

**- Ce titre de recueil énonce, non sans ironie, le projet d'écriture de Musset :**

○ Compte-tenu de l'échec de *La Nuit Vénitienne* en 1830, Musset, piqué au vif, fait le choix de ne plus proposer de théâtre joué, mais décide de continuer de pratiquer l'écriture théâtrale. En 1834 paraît alors le deuxième volume de *Un Spectacle dans un fauteuil*, qui succède au premier publié en 1832 et qui contenait les pièces écrites en vers. Dans ce second recueil, Musset réunit les pièces qu'il a écrites en prose. Les deux tomes possèdent chacun un « avant-propos ».

○ Le titre du recueil revendique la nature générique des textes : il s'agit bien de théâtre et de spectacle.

○ Cependant, ce théâtre est écrit pour la lecture, ce qui explique l'image du fauteuil. Si le spectacle est fait pour être lu, tout est mis en œuvre cependant pour qu'il puisse parler à l'imagination du lecteur et agir comme véritable spectacle. Le fauteuil du lecteur – là est

l'ironie du titre – doit être comme le fauteuil de théâtre. Il ne s'agit pas que d'une compilation d'oeuvres théâtrales. En donnant un titre choisi à cet ouvrage, alors que jusqu'ici son théâtre paraissait dans *La Revue des deux mondes*, Musset édifie cette publication au statut de recueil. D'ordinaire, la publication en volume, sauf dans le cas de l'édition d' « oeuvres complètes », est pratiquée pour le genre poétique. *Lorenzaccio* pourrait ainsi être lu comme un poème théâtral parmi d'autres.

- Alors que l'oeuvre passe inaperçue lors de sa publication, paradoxalement, *Lorenzaccio* est aujourd'hui l'une des pièces les plus jouées du répertoire français.
- Musset entend aussi se distinguer des romantiques comme Hugo qui envisageaient dans un premier temps des représentations de 4 ou 6 heures, mimant le temps vécu par le héros : si Hugo finit par céder au public (qui n'arrive au spectacle qu'à 21 heures) et aux directeurs de théâtre (soucieux de ne pas désemplir leurs salles avec des drames romantiques longs), Musset s'affranchit définitivement de ces considérations avec sa théorie en laissant au lecteur/spectateur tout le loisir d'organiser sa propre mise en scène durant un temps de lecture aléatoire.

#### - **Lorenzaccio est un spectacle :**

- Musset semble tenté par la volonté d'un spectacle « total ». Musset pratique en effet la diversité générique qui aboutira à divers effets dramaturgiques :

- Les éléments de comédie sont assez rares mais présents. Le carnaval en I, 2, au sein duquel le travestissement du Duc et de Lorenzo en religieuses est l'élément le plus marquant, participe au caractère comique de l'oeuvre. De même, la grivoiserie du Duc Alexandre dans sa conversation avec la Marquise Cibo en III, 6, qui coupe l'élan lyrique de celle qu'il convoite par la formule « *Tu as une jolie jambe* », ou encore sa grossièreté qui l'amène à feindre le sommeil en espérant ne pas être empêché par une bavardise en IV, 11, font de lui un personnage grotesque. La « mascarade » en V, 1, qui consiste à prétendre le Duc fatigué et à faire pendre aux « croisées » des habits de bal, est d'un cynisme grinçant qui, aux yeux du lecteur ou du spectateur, rend la scène comique.

- La tragédie est avant tout celle de Lorenzo : les références à la Providence donnent à sa parole une dimension tragique ; il affirme lui-même qu'il ne sait pas comment il en est arrivé à cette résolution mystérieuse de commettre un meurtre : « *J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être même est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux* » affirme-t-il à Philippe.

- *Lorenzaccio* tient également du mélodrame : le choix de resserrer l'espace temporel entre le meurtre du Duc et la mort de Lorenzo tient de la perspective mélodramatique. En effet, à peine le coup porté, le sort se retourne contre son auteur. Si ce coup de théâtre atteint finalement peu Lorenzo qui ressent d'emblée la désillusion, le dépit et l'ennui après l'assassinat, il touche au moins Philippe Strozzi qui nourrissait des espoirs.

- *Lorenzaccio* est aussi un drame romantique, au moins dans le traitement du temps et de l'espace, qui va au-delà des recommandations de la « Préface » de *Cromwell*. Les entrées et sorties des personnages sont également symptomatiques des drames romantiques, tout comme la variété des registres. En revanche, alors que la mort est censée frapper comme en point d'orgue dans le finale d'un drame romantique (*Hernani*, *Ruy Blas*), l'ajout de l'acte V vient contrebalancer cette appartenance générique que l'on accorde facilement à *Lorenzaccio*. Du reste, c'est sans doute pour cette raison que cet acte est supprimé ou fortement coupé, comme l'a fait, par exemple, Jean-Pierre Vincent en 2000. En revanche, le personnage de Lorenzo est bien travaillé par les énigmes du moi typiques, mais son désenchantement manifeste une rupture avec les héros romantiques.

- Ce spectacle est écrit pour parler avant tout à l'imagination des lecteurs. En témoignent les didascalies. Rares et fort simples, elles situent les scènes dans le temps et dans l'espace et annoncent les entrées et sorties de personnages. Si cette pièce n'a pas été écrite pour

être jouée, cette liberté laissée à l'imagination permet aussi une grande liberté dans l'adaptation scénique, dans le choix des interprétations, des costumes, du ou des décors. On peut les comparer notamment à celles de la pièce de George Sand, *Une conspiration en 1537* : dans les deux cas, les oeuvres ne sont pas écrites pour être jouées, mais force est de constater que l'auteur de la « scène historique » a eu soin de préciser les indications de lieu, de temps, de gestes, etc. L'exemple le plus probant est sans doute celui de l'assassinat du Duc par Lorenzo et Scoronconcolo.

#### - **Lorenzaccio est un poème :**

o L'oeuvre de Musset relève de la métaphore.

- Françoise Court-Pérez a montré que la métaphore est le mode d'expression de tous les personnages : même le peuple pratique la métaphore, comme la tirade de l'Orfèvre en I, 2 en témoigne, puisqu'elle se structure sur la métaphore architecturale. Le personnage de Tebaldeo, en faisant de Florence une véritable allégorie maternelle, pratique également la métaphore. La parole de Lorenzo est une parole émaillée de métaphores, dont la plus récurrente est celle des « noces ».

- La pièce de Musset, *Lorenzaccio* peut être envisagée comme la métaphore de l'histoire de l'humanité, du « monde entier » comme le dit Philippe Strozzi en V, 2.

- *Lorenzaccio* est une métaphore de l'Art et de la poésie : la présence anachronique du personnage de Tebaldeo en II, 2 donne à l'oeuvre un caractère métopoétique. *Lorenzaccio* serait le « fumier » dont l'Art a « besoin » pour « engraisser le sol et le féconder » où le personnage de Lorenzo devient « alchimiste de (l') alambic » de Tebaldeo. Ainsi s'exprime l'intention du poète qui hante le poème.

- Le personnage de Lorenzo, en ce sens, est la métonymie de l'oeuvre : l'interprétation que le lecteur fait de sa nature et de ses motivations trouve écho ou non dans la pluralité des opinions que les autres personnages se font de lui comme la lecture à faire de *Lorenzaccio* trouve écho ou non dans la critique que d'autres lecteurs peuvent en faire ou dans les mises en scène que les dramaturges peuvent proposer.

o Le caractère universel et atemporel de *Lorenzaccio* et la difficulté à en établir une interprétation univoque comme les choix de mises en scène l'indiquent (approche psychologique, approche historique, approche politique), apparentent l'oeuvre à un poème dont seule la lecture personnelle peut résoudre l'énigme en toute liberté. En publiant *Lorenzaccio* dans un recueil, Musset fit le choix de laisser toute liberté au lecteur.

#### **Ce que l'on valorise**

- Une copie qui établira un lien de comparaison avec une autre pièce du recueil et dont le candidat aurait pu lire des extraits ou avec la scène historique de Sand qui ne visait pas non plus la représentation.

- Une copie qui mettra en rapport l'« avant-propos » du recueil et l'oeuvre elle-même (notamment à propos de la fonction de la comédie et du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle).

- Une copie qui envisagera le choix de Musset comme l'invention d'une forme nouvelle d'une *catharsis* théâtrale : Musset, bien qu'il choisisse la représentation mentale qui procède primitivement de la lecture du texte et non de sa représentabilité mais plutôt de son irréprésentabilité, s'inscrit dans la tradition théâtrale qui consiste, comme pour le théâtre antique, à « former » son lecteur. On peut donc voir dans la dimension tragique du parcours de Lorenzo et dans l'histoire de Florence un potentiel cathartique adressé à ses contemporains et leurs héritiers.

- Une copie qui fera état de précision **dans les références à l'oeuvre** (citations, par exemple) **et éventuellement à une mise en scène (descriptions, critiques, propos du metteur en scène, etc.) :**

o La mise en scène peut « jouer » avec ce projet initial de Musset : Claudia Stavisky, à Lyon en 2010, en optant pour la représentation sous chapiteau circulaire, au milieu duquel évoluaient les acteurs qui allaient et venaient également sur les gradins et donc au milieu

des spectateurs, intègre ceux-ci à l'illusion théâtrale en prenant en compte le « fauteuil » du spectateur dans la dynamique du jeu et renoue en quelque sorte avec le titre du recueil original. Une mise en scène « classique » au contraire, où la représentation scénique a lieu de manière frontale, établit une distance entre le « fauteuil » et le spectacle.

- La pièce de Musset donne matière à un véritable spectacle. La profusion du nombre de lieux et le choix même du déplacement géographique dans la Florence de 1536/1537 impliquent une machinerie importante et une mise en scène ambitieuse : par exemple, la mise en scène de 1896 emmenée par Sarah Bernhardt a pu être éclatante et s'est distinguée notamment dans le choix des costumes et des décors ; plus récemment, la fiche technique de la mise en scène de Jean-Pierre Vincent en 2000 au Palais des Papes à Avignon témoigne d'énormes moyens mis en oeuvre : régie lumière, régie son, nombreux figurants, etc. En ce sens, si la pièce ne pouvait être jouée en tant que telle en 1834, Musset s'est fait visionnaire dans l'anticipation des moyens techniques à investir dans la représentation de *Lorenzaccio*. De façon plus classique, la mise en scène de Zeffirelli à la Comédie Française en 1976 témoigne également du potentiel spectaculaire de *Lorenzaccio* : l'immense mur figurant Florence ou tout autre Etat, la présence de nombreux figurants, l'utilisation d'accessoires ou de meubles symbolisant tel ou tel lieu sont autant d'éléments participant au caractère spectaculaire de la représentation.
- Belletante, en 2013, opte pour une lecture « cinématographique » de l'oeuvre : il adapte la pièce à partir des textes de Sand et Musset, accompagnant la représentation d'une véritable bande-originale, se servant de codes du cinéma (montage, etc.)

**Notation** : une réponse mettant en avant l'irreprésentabilité de *Lorenzaccio* pour des raisons techniques, morales et/ou politiques se verra attribuer au moins 4 points sur 8. Cette note sera augmentée, éventuellement jusqu'à la note maximale, en fonction de la qualité (pertinence et précision) des références avancées par le candidat et de la présence d'une réflexion visant une lecture générique particulière de *Lorenzaccio* (poétique, cinématographique, romanesque...).

### **Ce que l'on pénalise**

L'absence de références à l'oeuvre ou des références trop vagues.

**Question 2 (12 points) : Dans quelle mesure peut-on dire, avec un critique, que « ce drame romantique (...) est une pièce prodigieusement moderne » ? Vous fondez votre propos sur votre lecture de la pièce et votre connaissance de ses mises en scène.**

Ce sujet invite les candidats à une réflexion qui, après avoir expliqué à quel point la pièce de Musset était/est étonnamment moderne, nuancera son propos sur l'appartenance de *Lorenzaccio* au genre théâtral nommé précisément.

### **Éléments de réponse possibles, sans exigence d'exhaustivité :**

- **La dramaturgie à l'oeuvre dans *Lorenzaccio* est profondément et résolument moderne puisqu'elle s'affranchit des règles du théâtre classique** : trois unités, bienséance, vraisemblance et unité de ton et de registre. Sur ce point elle se conforme aux principes définis par Victor Hugo dans la « Préface » de *Cromwell* qui tendent à révolutionner l'approche du genre théâtral.

- **De plus, en écrivant *Lorenzaccio*, Musset va au-delà des principes du drame romantique édictés par Hugo.** Le renoncement à la scène, suite à l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, est un acte fondateur dans la production littéraire de Musset et dans l'histoire du genre théâtral : il lui permet de représenter vraiment toutes les catégories sociales sur scène, du serviteur au duc, en passant par les étudiants et les marchands ; de

dépasser les deux heures réglementaires de la représentation théâtrale traditionnelle (auxquelles Hugo lui-même finit par céder) ; de tresser trois intrigues dans des repères spatio-temporels éclatés au point de changer de lieu dans le cadre d'une même scène, en I, 6 par exemple. En ce sens, Musset a écrit en dessous du titre de sa pièce « Une pièce de théâtre », mettant en valeur le côté éminemment visuel de chaque scène que le lecteur n'a pas de peine à concevoir dans son imagination. C'est ce qui explique en partie la reprise constante de cette pièce sur scène : libérée des contraintes du théâtre classique, des lois de la représentation, cette pièce, dans son écriture même, favorise des mises en scène éloignées des machineries du théâtre classique. Claudia Stavisky, à Lyon en 2010, met en scène la pièce sous un chapiteau dont la piste, devenue aire de jeu, montre bien à quel point chacun des personnages est enfermé dans un cercle de corruption ; quelques accessoires (un lit, une table, ...) apparaîtront au moment où ils seront évoqués et utilisés dans une scène, comme ils le feraient dans l'imagination du spectateur lors de la lecture. L'approche est donc symbolique et en même temps fidèle à l'esprit du texte de Musset.

- **La réflexion désabusée de Musset sur l'action politique fait de *Lorenzaccio* une pièce moderne qui se distingue de manière tranchée de la production théâtrale de son époque et de celles qui l'ont précédée.** Dans une ville où le pouvoir a été usurpé, la population asservie et la conscience morale éteinte, l'action politique s'avère inefficace : les républicains ont beau avoir des idéaux, ceux-ci sont vaincus par des visées d'ordre personnel ; le cardinal Cibo, quant à lui, manœuvre pour asseoir son autorité sur le duc de Florence, Alexandre ou Côme ; Lorenzo en laissant « le cerf aux chiens » confie à d'autres le soin de remplacer la tyrannie par la république ; le peuple enfin est spectateur passif du carnaval d'Alexandre et de l'intronisation de Côme et quand il est actif, c'est pour tuer dans un but certainement alimentaire celui qui a tué le tyran. Musset offre donc une vision négative de l'engagement politique et sombre de l'Histoire qui semble se répéter avec l'avènement de Côme mais aussi celui de Louis-Philippe.

- **Un parallèle entre Florence en 1537 et Paris en 1830 offre une double lecture de la pièce qui amplifie la noirceur de la leçon politique de *Lorenzaccio* en la transposant à l'époque de la rédaction.** On peut faire référence à la mise en scène de Francis Huster en 1989 qui opta pour des costumes contemporains de l'époque de Musset ; à celle de Gérard Philipe en 1952 à Avignon, qui choisit un dispositif scénique permettant de montrer la simultanéité des actions du duc, des républicains et de Lorenzo, et montra ainsi l'inefficacité de l'action politique ; à celle de Lavaudant à Paris en 1989, qui choisit comme fond de scène un mur étoilé et des encadrements de portes obliques pour montrer que Florence est constamment dans la nuit de la débauche et de la corruption, où le droit n'est pas respecté.

- **Dans la continuité du parallèle historique évoqué précédemment, il est possible de voir à quel point la leçon politique de Musset s'applique à toute époque qui entame une réflexion sur le pouvoir politique en place, tyrannique ou non, et sur le rapport qu'il entretient avec le peuple :** Lavaudant justifie sa première mise en scène de *Lorenzaccio* en 1973 qui montrait le héros en terroriste, en faisant référence au combat politique des Brigades Rouges en Italie à cette époque. C'est avec le même argument qu'il explique sa mise en scène de 1989, considérant que le contexte politique ne justifie plus une telle vision de la pièce, mais une sorte de règlement de comptes, « un fait divers pasolinien ».

- **Le choix d'un héros divisé, impur qui aspire à la pureté, atteint d'un mal qu'il dénonce, modernise la vision du héros classique « maître de lui comme de l'univers ».** Le sentiment qu'il éprouve du vide de l'existence, du vertige abyssal devant la fausseté de la vie et de la nature humaine, qui se réfugie derrière des masques, annonce les anti-héros du roman absurde : le « mal du siècle » des romantiques se trouve alors dépassé et transformé en désespoir humain. Les monologues délibératifs de Lorenzo, qui mettent en évidence ses doutes, prennent une dimension quasi romanesque. On peut faire référence à la mise en scène d'Otomar Krejca à Prague en 1969 qui fait suivre Lorenzo durant toute la pièce par son double et qui place sur toute la scène des miroirs pour accentuer la fausseté des

rapports humains et le thème du double dans les nombreux reflets. On peut aussi penser à Zeffirelli à la Comédie-Française en 1976 qui fait habiller Francis Huster d'un costume noir qui est le seul à ne pas renvoyer au seizième siècle dans cette mise en scène.

### **Ce que l'on valorise**

- Des références précises et pertinentes au paysage théâtral et aux conditions de représentation à l'époque de Musset.
- La connaissance et l'utilisation précise de textes critiques datant de l'époque de Musset ou d'une période plus contemporaine.
- Des prolongements littéraires dans le XXème siècle : Sartre, Camus, Ionesco, ...
- Tout rapprochement de l'écriture de Musset avec des procédés cinématographiques (ellipses, montages, par exemple en I, 6).

**Notation** : une copie qui fonde sa réponse sur la modernité de **Lorenzaccio en son temps** (modernité du drame romantique dans l'histoire des genres ; thèmes moraux audacieux au XIXème siècle ; discours politique subversif....) ne peut pas se voir attribuer moins de 6 points sur 12. Cette note sera augmentée, éventuellement jusqu'à la note maximale,

- si la copie présente une interrogation sur la notion même de modernité (par rapport à qui ou à quoi ? modernité ou intemporalité ? richesse interprétative particulière de la pièce qui autorise jusqu'à aujourd'hui des mises en scène d'une originalité renouvelée ?),
- si elle la nuance en se fondant sur la présence dans la pièce d'éléments très datés,
- si le candidat peut recourir avec précision et pertinence à des exemples de mises en scène ou à des arguments tirés de sa connaissance du texte de la pièce.

### **Ce que l'on pénalise**

- L'absence de toute référence précise au texte et à au moins une mise en scène.
- Des références strictement narratives ou descriptives de mises en scène.