

# Corrigé bac 2009 : Français Série S-ES – 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 GENERAL

SESSION 2009

**ÉPREUVE DE FRANÇAIS**

**SÉRIES ES – S**

Durée de l'épreuve : 4 heures

Coefficient : 2

**L'usage des calculatrices et des dictionnaires est interdit.**

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

## SERIES ES-S

### *Objet d'étude*

### *Le théâtre : texte et représentation*

## INDICATIONS DE CORRECTION

### QUESTION

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 celles 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 essayer 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 que 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

**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'École des femmes. Et il va de soi qu'on se 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 tolèrera 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 ouï 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 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

**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 candidats 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 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

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. »