

CENTRES DE GRÈCE - SESSION DU 10 MAI 2019

CERTIFICAT PRATIQUE DE LANGUE FRANÇAISE
Sorbonne C1**ÉPREUVE DE FRANÇAIS SUR OBJECTIFS UNIVERSITAIRES**
« Sciences humaines et sociales »**SYNTHÈSE DE TEXTES**

Durée : 2h00 - Note : 25 points

Après une lecture approfondie des quatre documents proposés, vous présenterez, en 230 mots ($\pm 10\%$), une synthèse concise, ordonnée et objective en mettant en valeur ce qui rapproche ces documents et ce qui les différencie.

Indiquez le nombre de mots utilisés en fin de copie.

Exemple : *il n'est pas, c'est-à-dire, le plus beau*, comptent respectivement pour 4, 4, 3 mots.

Votre devoir devra faire référence, par confrontation, à tous les documents du corpus, en mettant en perspective les idées principales de façon impersonnelle et en évitant les citations. La qualité de l'expression linguistique sera prise en considération à hauteur de 6 points.

L'ACTEUR AU TRAVAIL

- **Document 1** : Extrait du *Paradoxe sur le comédien*, de Denis Diderot, 1773. Ce dialogue entre deux interlocuteurs, le premier et le second, porte essentiellement sur l'art de l'acteur.
 - **Document 2** : Extrait d'un **cours de Louis Juvet**, au Conservatoire National d'Art dramatique de Paris entre Novembre 1939 et Décembre 1940. Ces cours ont été rassemblés dans l'ouvrage de Louis Juvet, intitulé *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Gallimard NRF, 1968.
 - **Document 3** : Extrait de l'ouvrage de Peter Brook : *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Seuil, 1992.
 - **Document 4** : Photo extraite de la pièce *Ubu*, d'Alfred Jarry, mise en scène par Peter Brook, aux Bouffes du Nord en 1977. Cette photo est elle-même extraite de l'ouvrage mentionné dans le document n°3.
-

Document 1

Paradoxe sur le comédien

Le premier

Mais le point important, sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur¹ et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles.

Le second

Nulle sensibilité !

Le premier

Nulle. Je n'ai pas encore bien enchaîné mes raisons et vous me permettrez de vous les exposer comme elles me viendront, dans le désordre de l'ouvrage même de votre ami.

Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très-chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste², de Cinna², d'Orosmane³, d'Agamemnon⁴, de Mahomet⁵, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait.

S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ?

S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ?

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance.

Extrait du *Paradoxe sur le comédien*, DENIS DIDEROT, 1773.

-
1. Désigne un auteur ami du second interlocuteur.
 2. Auguste et Cinna sont tous deux des personnages historiques romains, qui figurent dans la tragédie *Cinna* de Pierre Corneille, 1641.
 3. Nom du sultan dans la tragédie de Voltaire *Zaïre*, 1732.
 4. Roi de Mycènes, époux de Clytemnestre, c'est lui qui conduit les Grecs devant Troie. Il est le personnage d'une tragédie éponyme d'Eschyle (458 av. J-C) et également de l'*Iphigénie* de Jean Racine, 1674.
 5. Personnage d'une autre tragédie, qui porte son nom, de Voltaire (1736 pour la rédaction ; 1741 pour la première représentation).

Document 2

Attitude de l'acteur devant le personnage

Extrait d'un cours sur « Britannicus » de Racine.

Élève : Viviane.

Viviane : J'ai pris cela pour essayer de rester un peu plus tranquille. Ce n'est pas ça.

L. J. : Pourquoi n'est-ce pas ça ?

Viviane : Je ne sais pas ; je sais qu'on ne conçoit pas Junie¹ comme moi. Je crois, moi, j'ai l'impression, que Junie n'est pas une petite fille.

L. J. : Qu'est-ce que tu veux dire ?

Viviane : On dit toujours que Junie tremble devant Néron¹. Elle se défend, et elle défend Britannicus¹ !

L. J. : Tu t'embrouilles. Au point où tu en es maintenant, tu fais trop de « conception » ; tu raisonnes ton personnage d'avance ; tu fais de la psychologie ; tu fais ce que font les commentateurs qui disent : Junie est une personne qui ..., etc.

D'abord, ce n'est pas notre rôle, à nous comédiens, de faire du commentaire ou de la conception de personnage.

On a ce défaut quand on commence à jouer, on veut faire de la conception. Il ne faut pas faire cela, tu n'apprendras pas ton métier.

C'est beaucoup plus simple ! Il y a une technique. Tu vas d'abord apprendre une technique. Il y a une technique d'ordre général, que j'essaie de vous apprendre, et une technique personnelle, particulière à chacun. Occupe-toi d'abord de la technique.

À l'heure actuelle, tu ne vois pas et tu ne sais pas ce que tu fais. Plus tard tu sentiras, tu éprouveras en toi le sentiment d'une scène, et, ayant appris à te contrôler, sachant t'entendre, te voir, au moment où tu passeras une scène, tu pourras comprendre les indications qu'on te donnera. C'est le stade où tu pourras quitter cette Maison et t'en aller dans la vie, munie d'un certain nombre d'aphorismes, de préceptes ou de bobards que j'ai pu te dire ici.

Alors tu feras de la « conception de personnage » ; alors tu diras : Pour moi Junie, c'est ... Mais il vaudra encore mieux t'en dispenser.

Car les personnages classiques sont ce qu'on veut. Junie, suivant l'époque, a été une jeune vierge martyre, une jeune chrétienne, une jeune républicaine. *Un personnage classique est un phare tournant* ; suivant la position où on se trouve par rapport au phare, on subit certains éclats qui vous illuminent. Junie te touchera par certains reflets sensibles et humains que tu recevras du personnage parce que tu es toi, Viviane.

Junie a touché, il y a cinquante ou cent ans, des acteurs, des comédiens, des lecteurs, des spectateurs, par des reflets qui les ont illuminés. Il y a dans les personnages classiques toutes les possibilités.

Aussi laisse tes conceptions pour plus tard, quand tu seras vieille, que tu auras de l'autorité, et de la gloire. Pour l'instant, occupe-toi tout simplement d'apprendre à jouer : *aborder un personnage avec déférence, avec humilité, avec amour, en te disant que Junie ce n'est pas toi.*

Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle, LOUIS JOUVET, 1968.

1. Junie, Néron et Britannicus sont des personnages de la tragédie classique, à sujet romain, de Jean Racine : Britannicus (1669). Junie est une jeune romaine de noble lignée. Elle aime Britannicus, le fils de l'ancien empereur Claude. Britannicus a été privé du pouvoir par Néron, fils d'Agrippine. Ce dernier, épris de Junie, l'a fait enlever et l'a enfumée dans son palais.

Document 3

Un art perdu

La pièce de Sénèque, *Œdipe*¹, n'a aucune intrigue apparente. Il se peut que la pièce n'ait jamais été jouée du vivant de l'auteur, mais elle a probablement été lue à des amis, aux bains. En tout cas, elle ne se passe nulle part, les gens ne sont pas des gens, et l'intrigue, éclatante, développée sous forme d'images verbales, bondit en avant, en arrière, comme au cinéma, avec une liberté qui dépasse même celle des films.

Voici donc le théâtre libéré du décor, libéré des costumes, libéré des mouvements, des gestes et des jeux de scène. On peut choisir de ne pas s'y soumettre, mais au moins on sait par où commencer. Tout ce qu'exige la pièce, c'est l'oreille d'un musicien exceptionnel qui ait le théâtre dans le sang – en l'occurrence, mon inséparable collaborateur Richard Peaslee, avec un groupe d'acteurs se tenant comme pétrifiés. Toutefois, ces acteurs immobiles doivent parler. Ils doivent mettre leurs voix en mouvement. Pour ce faire, beaucoup d'autres mouvements doivent s'accomplir de façon invisible : la surface impassible doit dissimuler un dynamisme intérieur extraordinaire. Actuellement, la prise de conscience du corps a libéré une génération d'acteurs, qui peuvent exprimer une charge émotionnelle puissante grâce à une intense activité physique. Ce texte n'exige pas moins que cela, et plus encore : il demande à des acteurs physiquement entraînés de ne pas régresser mais plutôt de progresser sur la voie la plus difficile, de découvrir comment les bonds, les roulades et les sauts périlleux peuvent se transformer en acrobatie du larynx et des poumons, alors qu'eux-mêmes demeurent immobiles. Par-dessus tout, ce texte exige un art qu'on a perdu, l'art du jeu impersonnel.

Comment le jeu peut-il être impersonnel ? Je peux voir tout de suite ce qui se passerait si un acteur confiant, en entendant ça, et voulant obéir à cette suggestion, essayait de se dépersonnaliser : son visage serait un ensemble de muscles crispés, sa voix une corne de brume, et ses rythmes nous sembleraient artificiels. Peut-être croira-t-il qu'il se fait une place dans le théâtre rituel – mais, tout en se sentant hiératique, il nous fera l'effet d'un charlatan. Pourtant, s'il s'autorise simplement à débrider sa personnalité, s'il considère le jeu comme une forme d'expression personnelle, une autre forme de charlatanisme peut facilement se révéler : le texte se retrouvant englouti sous un torrent boueux de grognements et de cris, tous dérivant de la révélation facile de ses phobies et de ses peurs. Les pires caractéristiques du théâtre expérimental viennent d'une sincérité qui est en fait, et par essence, mensongère. Cela se révèle dès que les mots apparaissent, car une émotion fautive entrave la clarté.

Bien sûr, ce sont des hommes et des femmes qui jouent, et leur jeu est bel et bien personnel. Pourtant, il est très important de faire la distinction entre la forme d'expression personnelle inutile et complaisante, et le genre d'expression pour lequel être impersonnel et être véritablement soi-même ne sont qu'une seule et même chose. Cette confusion est un problème crucial du jeu contemporain, et la tentative de monter *Œdipe* le souligne encore.

Extrait de l'ouvrage *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*,
PETER BROOK, 1992.

1. Personnage de la mythologie grecque, qui a grandement inspiré les auteurs tragiques grecs, surtout Sophocle et Euripide, mais aussi l'auteur dramatique et philosophe latin, Sénèque. *Œdipe* constitue un type paradigmatique du héros tragique puisque, après avoir connu la plus grande gloire, il finit par se crever les yeux lorsqu'il apprend qu'il avait tué son père et s'était uni à sa mère.

Document 4



Ubu aux Bouffes du Nord
(Andreas Katsulas et Yoshi Oida)