

**Dissertation littéraire programme A/L - Lyon**

**Conception ESSEC – HEC Paris**

**Session 2024**

**LE SUJET :**

*L'Impromptu de Paris* (Jean Giraudoux.1937), représente une troupe de comédiens qui expriment leurs points de vue sur le théâtre en attendant que commence la répétition. Au cours de la scène première, on lit l'échange suivant :

« **BOGAR**

Il doit bien y avoir pourtant un truc pour dire leur vérité aux gens !

**RENOIR**

Il y en a un. Ou plutôt, il y en avait un. Et incomparable.

**ADAM**

La lettre anonyme ?

**RENOIR**

Non, son contraire, le Théâtre. »

Quelles réflexions cela appelle-t-il selon vous ? Vous solliciterez les œuvres au programme et des œuvres de votre choix pour étayer votre réflexion.

**ATTENTES DU JURY :**

Cette année, la citation se présentait sous la forme d'un dialogue de théâtre dont le contenu porte, précisément, sur ce qu'on doit attendre de cet art. En somme, nous avons là une « théorie » du théâtre exprimée par des gens de théâtre, non pas d'ailleurs des auteurs, mais des comédiens. Cela méritait d'être noté, car la nature des locuteurs donnait à cette « théorie » formulée par des non théoriciens une portée particulière.

On attendait évidemment que fût pris en compte le caractère dialogique de cette « thèse ». Les répliques des trois personnages contribuent à son entière formulation et leur diversité assurément rend complexe l'idée à retenir de cet échange et problématique la teneur même de la « vérité » invoquée.

Comme chaque année, nous devons rappeler combien est essentielle la lecture analytique de la citation avant d'entamer le traitement du sujet. Il s'agit en effet d'identifier correctement celui-ci, de bien comprendre ce qui est dit, et non de filer tout droit vers un thème réducteur qu'on aurait éventuellement travaillé au cours de l'année de préparation. Ce court passage de *L'Impromptu de Paris* comporte bien des termes et expressions à éclairer : « truc », « dire leur vérité aux gens », « il y en avait un », « lettre anonyme », « son contraire ». Il ne s'agit évidemment pas de morceler le sens du propos au

point de le perdre de vue, mais de construire ce sens à partir des segments qui contribuent à le constituer. Dans cet échange, toutes les répliques avaient leur intérêt.

## REMARQUES SUR LES COPIES :

**Statistiques de l'épreuve :** 312 copies corrigées avec une moyenne de 11,02, un écart-type de 3,26 et de notes de 0 à 20.

Notre impression générale est plutôt positive. Le nombre de très mauvaises copies est limité, fort heureusement. Nous avons pu lire des travaux de très bon, d'excellent niveau même.

La déception naît lorsque nous sommes confrontés à des devoirs qui font l'économie d'une lecture attentive de la citation et qui restreignent alors leur champ d'investigation à un exposé plus ou moins sérieux sur la relation entre théâtre et morale. Là où il devrait y avoir une réflexion partant du problème dégagé par une lecture vigilante, on découvre un propos convenu, dans lequel tout est joué d'avance. Ce qui justifie l'exercice de la dissertation et rend celle-ci agréable à lire, c'est son caractère de *recherche*, d'*essai*. Faute de cette dynamique de la pensée et de l'écriture, on n'aboutit qu'à un discours terne sans enjeu réel.

Cette pensée interrogative se nourrit des œuvres au programme et de celles dont chacun dispose pour apprécier la nature du problème et stimuler sa réflexion. A ce sujet, il nous faut préciser que la mention des ouvrages ne suffit pas à convaincre le correcteur que ceux-ci ont fait l'objet d'une véritable *lecture littéraire*.

Dans l'ensemble, l'exercice est bien maîtrisé. On déplore malgré tout trop souvent un déséquilibre dans la composition : des introductions interminables et pas toujours fonctionnelles et des conclusions d'une maigreur affligeante.

Rappelons enfin qu'une copie de concours se doit d'être soignée. Le temps compté de l'épreuve ne justifie pas tout !

## SUGGESTIONS POUR LA REFLEXION :

### ***Mais, quelle est donc la « thèse » de cet extrait ? Et comment est-elle présentée ?***

Elle pourrait être formulée assez simplement : le théâtre possède une qualité exceptionnelle en propre ; lui seul en effet est capable de dire leur vérité aux gens. Mais, cette « thèse » s'exprime d'une façon qui lui donne tout son sens et qui la rend plus riche qu'il n'y paraît.

Des comédiens, en attente d'une répétition dirigée par Jovet, qui est toujours en retard, parlent de tout et de rien, du théâtre quand même plus particulièrement, pour passer le temps. Ambitieuse, l'attente de Bogar ne peut qu'en appeler à un « truc », un artifice épatant, faute de disposer d'un moyen simple qui donnerait satisfaction.

De quelle vérité Bogar a-t-il tant besoin ? Psychologique, morale, sociale, anthropologique, métaphysique ? Un peu de tout cela, dans son esprit impatient. Habituellement, d'ailleurs, ce sont plutôt « leurs quatre vérités » que l'on dit aux gens. On leur révèle, sans prendre de gants, ce qu'ils veulent se cacher à eux-mêmes et aux autres. On les met brutalement en face de la bassesse que leur amour-propre prend bien soin de leur dissimuler. On dénonce leur conduite de mauvaise foi. Les moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle ont fait cela avec génie. Marivaux a suivi leurs traces.

Quand Bogar parle de « leur » vérité, le singulier dénote *une* vérité, qui pourrait être celle de tous et/ou de chacun. Il n'est guère explicite à ce sujet. On peut cependant supposer qu'il songe à une vérité qui

serait à la fois commune et propre à chacun. D'où la nécessité que soit trouvé un moyen exceptionnel pour réaliser ce prodige.

Bogar n'est pas un philosophe, ni un auteur dramatique. C'est un homme de théâtre qui exprime une opinion simple, avec un mouvement d'humeur comme on peut en éprouver au quotidien lorsqu'on éprouve une insatisfaction quelconque. En l'occurrence, l'irritation est ici suscitée par le triomphe de la mauvaise foi des « gens ».

A l'énoncé agacé de Bogar, Renoir répond avec humour par une sorte de devinette. Façon de renforcer l'*intérêt dramatique* de l'échange, de répondre *théâtralement*, à l'attente de son interlocuteur. Il y a bien un « truc », qui eut son temps, et qui était alors parfait pour réaliser ce que Bogar souhaite : devinez lequel ! Autrement dit, cherchez un peu vous-même avant que l'on vous donne la réponse. C'est le jeu de celui qui sait face à celui qui ignore, mais aussi de celui qui stimule la curiosité de l'autre à des fins pédagogiques.

Un troisième personnage, Adam, prétend répondre en faisant une proposition à caractère *romanesque*, soufflée peut-être par le roman populaire à intrigues crapuleuses, puisqu'il invoque comme « truc » la « lettre anonyme ». En quoi celle-ci pourrait-elle bien correspondre à ce moyen imparable recherché par Bogar et suggéré par Renoir ?

La lettre anonyme dit brutalement aux gens leur vérité sur le mode de la *délation*. Elle expose cruellement un *secret* qui exigeait d'être préservé parce que sa révélation ferait du tort à quelqu'un. En rendant *public* ce qui voulait demeurer *privé*, la lettre anonyme brise violemment un secret qui, porté à la connaissance commune, nuira à la réputation d'une personne, la ruinera sans doute. Elle est en fait un excellent moyen d'exercer un *pouvoir* sur celui ou celle que ce secret concerne et qui tombe sous la coupe du détenteur cynique prêt à monnayer son silence. L'auteur de la lettre anonyme, par définition, reste secret. Il ne signe pas son écrit, ou seulement d'un pseudonyme, qui dissimule sa véritable identité. On songe évidemment au film de Clouzot, *Le Corbeau* (1943). Adam a-t-il bien songé au fait que la lettre anonyme repose sur un rapport de force et vise à exercer un pouvoir sur autrui ? Or, cela correspond-il à ce que souhaite Bogar ?

Renoir rompt le suspense en donnant cette fois une réponse nette : c'est du Théâtre qu'il s'agit et il dote le mot d'une majuscule, sans doute pour signifier la *dignité* de ce qui est un *art*, quand la lettre anonyme est un procédé *infâme*.

Mais pourquoi dire que ce « truc » n'est plus à l'ordre du jour et pourquoi le présenter comme « le contraire » de la lettre anonyme ? Sans doute parce qu'aux yeux de Renoir (et de Giraudoux), le théâtre de l'époque a malheureusement renoncé à exercer la tâche courageusement qui doit être la sienne.

Il y a une différence très nette de structure communicationnelle entre la lettre anonyme et le théâtre. La première fait état d'un secret percé par son auteur qui, dès lors, menaçant celui ou celle que ce secret concerne, se sert de ce savoir comme d'un moyen de chantage à son seul profit. La structure de la lettre anonyme met en jeu un *savoir* comme condition d'un *pouvoir*. Elle implique un rapport à trois personnages : l'auteur qui détient le secret, la victime que ce secret concerne et un tiers (individuel ou collectif) qui, en principe, ne devait pas connaître ce secret. La communication au théâtre s'établit entre la scène et la salle, entre le jeu dramatique et le public qui assiste à la représentation. En outre, si le théâtre exerce un pouvoir, ce n'est pas afin de nuire à qui que ce soit, mais pour plaire et instruire, voire pour « traiter », dans une version « curative » de la *Catharsis*.

### **De quelle vérité s'agit-il ?**

Le théâtre est réputé proposer une vérité psychologique et morale. On entend souvent, dans le théâtre de Corneille et dans celui de Marivaux, des formules qui constituent de véritables « lois » morales qui vaudraient pour tous les êtres humains. Cela concerne d'abord la passion amoureuse. « L'amour est un

tyran qui n'épargne personne », déclare l'Infante (*Le Cid*, v. 75). Carise contredit sans ménagement l'opinion d'Eglé qui pensait volontiers que l'amour exigeait que les amants fussent toujours ensemble ; elle affirme que, si l'on veut ne point cesser de s'aimer, au contraire, « il faut de temps en temps [se] priver du plaisir de [se] voir. » (*La Dispute*, Scène VI). La morale est généralement définie comme un corps de règles propres à diriger la vie conformément au bien et en refusant le mal. Elle établit tout un système de valeurs et d'interdits qui contribue à l'équilibre de la société. Léonce, confidente sage de l'Infante, rappelle à sa maîtresse que l'Ordre du royaume exige que chacun se tienne à sa place et n'oublie jamais les lois intangibles qui fondent la stabilité de la Couronne. Une « grande princesse » ne saurait « admettre en son cœur un simple cavalier ». C'est un argument de nature plus « économique » que Trivelin invoque auprès de Sylvia : « Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un Prince plein d'égards [...] ? » (*La Double Inconstance*, Acte I, scène 1). La morale n'est pas seulement faite d'interdits ; elle propose des conduites idéales qui doivent inspirer les hommes et les femmes. Corneille exalte l'abnégation, le sens du devoir, la « générosité », l'individu ne trouvant un sens à son existence que dans son dévouement à la communauté à laquelle il appartient et au sein de laquelle il occupe une « place » qu'il doit à sa lignée. Dans son théâtre, la morale ne se conçoit pas indépendamment de la politique. Marivaux, dont on a volontiers souligné la dette à l'égard des Moralistes du Grand Siècle (La Bruyère, Pascal, La Rochefoucauld), radiographie la psyché de ses personnages et montre la toute-puissance de l'amour-propre. Il montre le masque que chacun porte et le fait glisser plus qu'il ne l'arrache, afin qu'apparaisse la vérité réfrénée. Les comédies de Marivaux ne font d'ailleurs pas l'impasse sur le régime social et l'économie dans lesquels se trouvent pris les individus : le désir amoureux n'échappe pas, si l'on en croit Trivelin, au circuit des richesses : « Qu'est-ce qu'Arlequin au prix d'un Prince [...], d'un prince jeune, aimable et rempli d'amour, car vous le trouverez tel. Eh ! Madame, ouvrez les yeux, voyez votre fortune, et profitez de ses faveurs. » (Acte I, scène 1. Je souligne).

Le théâtre peut donner à percevoir tout aussi bien une vérité politique. Brecht reprend la trame des *Aventures de Simplicius Simplicissimus* et de *La Vagabonde Courage* de Grimmshausen et, sur fond de la Guerre de Trente Ans, dénonce l'absurdité du conflit religieux allumé par des motifs politiques. Avec son *Antigone*, Jean Anouilh noue morale et politique au cœur de l'affrontement entre l'héroïne et Créon.

Très souvent, le théâtre expose une vérité qui est à la fois morale, philosophique ou métaphysique, parfois même religieuse. Camus et Sartre confrontent le spectateur à une interrogation totale sur le sens de l'existence. Le théâtre de Genet capture la psychologie du sujet, la morale, la politique, l'être et le paraître, dans un labyrinthe de reflets. C'est à une vérité métaphysique qu'Antonin Artaud appelle le théâtre de la Cruauté, à une vérité religieuse absorbant tout que Claudel voue son *Soulier de Satin*.

Que le théâtre dise « leur vérité aux gens », ce n'est donc pas vraiment contestable, tant les exemples de cela sont nombreux. Mais, il faut avouer qu'il n'a pas ce privilège exclusivement. D'autres types de discours se chargent de le faire à leur manière.

### **Des différents discours de vérité.**

On peut reprocher à Bogar, Renoir et Adam de ne pas songer à d'autres formes de discours de vérité. Evoquons-en ici quelques-uns, ce qui nous permettra peut-être de voir en quoi le théâtre se distingue d'eux comme un « truc » à part.

La *parrhèsia* politique, c'est selon Michel Foucault, le courage de la vérité. Ce régime de parole correspond d'abord à l'attitude du maître face à son disciple. Le premier parle au second avec une parfaite franchise, directement, sans détour rhétorique, afin de le guider vers la voie la plus droite de son existence. Mais, c'est aussi la parole courageuse que tient le philosophe face au tyran, au péril de

sa vie. L'exemple le plus convaincant est celui de Platon disant à Denys de Syracuse tout le mépris qu'il éprouve à l'égard du gouvernement tyrannique.

La parole socratique telle qu'elle s'exerce dans le dialogue avec les sophistes est aussi un effort de tous les instants pour confondre les illusionnistes en les mettant face à leurs contradictions logiques et morales. On sait comment, torpille ou taon, le philosophe s'y prend pour démonter les prétendues assurances de ses interlocuteurs. Parole franche et parole ironique (le « truc » de Socrate) se mêlent dans cette confrontation où l'enjeu est considérable, puisqu'il s'agit de la suprême connaissance.

Le discours des Moralistes ne vise nullement à prodiguer des règles morales aux lecteurs. S'il dit aux gens « leur vérité », c'est au moyen d'une analyse des mœurs de leurs contemporains qui éclaire ambitieusement la *nature* humaine dans son universalité. La Bruyère le fait avec des « *images, des silhouettes : les profils et grimaces du grand siècle* » comme dit Lanson, qui résume remarquablement le théâtre du monde représenté dans *Les Caractères* : « des *tableaux de la vie* [...], des représentations de ce qui se voit, des estampes nettes et fortes où ce sont bien des corps qui se remuent, s'approchent, se groupent, se répandent, se séparent, s'opposent. » (*L'Art de la prose*) La Bruyère propose toute une galerie de *portraits* à valeur de *types* où, malgré tout, les « gens » se peuvent reconnaître individuellement, précisément parce que le croquis dessine une singularité en mouvement, une individualité représentative d'un travers largement partagé parmi les humains. Les observations morales peuvent prendre d'ailleurs une forme plus abstraite, avec les maximes. Le maître du genre, si l'on peut dire, La Rochefoucauld, a porté cet art à son plus haut degré, en exploitant la forme fixe que Lanson définit avec justesse comme « un instrument de généralisation, la formule logique de la loi dans l'ordre de l'observation morale ». (*L'Art de la prose*) Le portrait et la maxime sont des « trucs » qui forcent *habilement* (au sens pascalien du mot) les lecteurs à voir « leur vérité ». Dans la fable *L'homme et son image*, La Fontaine a merveilleusement suggéré comment opérait le *charme* de ces maximes, qui repose sur un dispositif spéculaire fonctionnant à la manière d'un piège enchanteur.

Ces discours de vérité que nous avons évoqués ont en commun d'être non fictifs. On aurait pu leur ajouter la parole poétique lyrique telle qu'elle résonne dans *Les Contemplations* et les mots de Hugo qui résument la portée morale du recueil : « Prenez donc ce miroir et regardez-vous-y. » (Préface) A quoi font écho les mots sans concession de Baudelaire au seuil des *Fleurs du Mal* dans le poème « Au lecteur ».

### **Recourir à la fiction pour dire leur vérité aux gens.**

Le régime du discours de vérité, lorsqu'il est de nature fictionnelle, introduit dans la donne des éléments essentiels. Dans le cas des discours non fictionnels, il y a un sujet supposé savoir qui a le pouvoir de lever le voile, d'une manière ou d'une autre, et qui assume la responsabilité de cette opération. Lorsqu'on a à faire à un discours fictionnel, ce qui est dit n'a pas la même portée que si le locuteur prononçait un discours de réalité. La structure fictionnelle produit une vérité qui n'est pas celle de la philosophie ou de la science, mais celle de la littérature, une vérité produite *sous la condition propre de la littérature*. Cette condition, au fond, correspond assez bien à ce que Bogar appelle un « truc ». La fiction appartient à l'imaginaire et, à ce titre, les propositions qu'on y lit ne peuvent être assimilées à celles qui prétendent rendre compte *directement* du monde. La fiction littéraire est de l'ordre de l'*obliquité* comme le dit Jacques Derrida. C'est entre autres choses ce que Gautier veut signifier lorsqu'il déclare que *Le Capitaine Fracasse* « ne contient aucune thèse politique, morale ou religieuse », qu'on n'y « débat » de rien et que l' « on n'y plaide pour personne ».

La fiction des *Fables* de La Fontaine nous installe dans un monde irréel où les animaux pensent et parlent *comme* s'ils étaient des hommes. La forme de l'apologue permet au fabuliste de traiter de morale, mais on serait bien sot de ne voir dans ce « théâtre » du monde qu'un traité de morale. La parole conteuse crée une scène imaginaire de part en part, où se jouent de petites comédies qui doublent la Nature et la Société d'une Image distanciée. On ne confondra assurément pas cette parole conteuse avec la parole de Vérité du Christ dans ses paraboles (Exemple : Luc, X, 25-37). Si le Christ recourt à la fiction, c'est afin d'enseigner une vérité morale que la parabole rend *sensible*. Comme il le précise, dans

Jean, 18, 20, « J'ai parlé au monde ouvertement. », ou encore : « Je n'ai rien dit en cachette ». Au rebours de la Fable, la Parabole ne joue pas du secret.

Le roman donne lieu aussi à un monde imaginaire, donc, si l'on prétend y trouver un discours de vérité concernant la morale, il faut absolument tenir compte de la dimension fictionnelle de la « leçon » qu'on prétendra en tirer. Mais, surtout, on devra reconnaître les *dispositifs formels* mis en jeu dans l'œuvre romanesque pour réaliser cette *observation morale* et la disposer non pas comme une leçon, précisément, mais comme une *expérience*. Le type de focalisation exploité dans le récit est déterminant (récit « objectif » dans le roman de Gautier, récit à la première personne dans le roman de Colette). Les énoncés portant sur un contenu moral sont toujours à rapporter au point de vue de leur énonciateur, or, comme le roman se fonde sur le *dialogisme*, le lecteur aura à faire à un faisceau de points de vue, même dans le cas où un narrateur semble imposer son point de vue personnel.

Dans *La Vagabonde*, la narratrice, Renée, qui est en même temps le personnage principal de cette histoire, rend compte de sa vie et de l'idée qu'elle se fait de la morale convenue, telle qu'elle transparait dans le comportement de son amant Maxime, entre autres. On peut bien sûr avoir le sentiment que son point de vue est privilégié et qu'il est exclusif de tout autre. Or, le récit donne la parole à d'autres personnages, qui ne se privent pas de faire entendre leur propre vision des choses dans leurs discussions avec l'héroïne. La présence de lettres au sein du récit dédouble la voix narrative ponctuellement. Et, surtout, il y a les échanges de Renée avec Margot, Brague et Hamond. Mais, en fin de compte, Renée choisit elle-même sa vie et décide d'être la Vagabonde. La dernière lettre adressée à Max et la chute du roman se donnent comme une sorte de témoignage d'une expérience morale absolument singulière, qui ne prétend nullement servir de modèle à imiter.

Dans *Le Capitaine Fracasse*, dont on pourrait dire qu'il fait ressortir, malgré le refus de son auteur d'y loger tout « débat » et toute « thèse », un idéal moral aristocratique qui fait écho à celui du *Cid*, le récit par un narrateur « objectif » dépend d'un point de vue unique et, en conséquence, ne semble guère mettre en jeu un quelconque dialogisme. Mais, cette notion n'est pas réductible à celle de dialogue. Tout autant que la diversité des voix, elle implique la diversité des *perspectives*, des *aspects*, des *registres*, des *tons*. A ce titre, le roman de Gautier se fonde sur le *pastiche* et la *parodie* de divers genres romanesques en même temps qu'il intègre sur un mode humoristique le théâtre dans le roman. De ce fait, la voix narrative est comme instable, dédoublée et hésitante entre imitation sérieuse et imitation décalée. L'écart temporel entre l'époque durant laquelle sont censées se dérouler les aventures de Sigognac et le moment où le roman est écrit et publié produit une sorte d'anachronisme aussi bien satirique qu'idéalisant. L'un n'excluant pas l'autre, puisqu'on peut déplorer que Rodrigue ne soit plus un héros *actuel* et le proposer comme un *idéal*, nostalgique ou programmatique.

### **Mais, alors, où est la différence avec le théâtre ?**

Au théâtre, l'énonciation de chaque personnage est porteuse d'une vérité morale relative à son point de vue. Les différents points de vue ne sont pas intégrés dans un récit qui les mêle dans une unique nappe discursive. Le dialogue dramatique expose la diversité des voix et, comme on le voit bien dans l'extrait cité de *L'Impromptu de Paris*, même si ces voix s'articulent les unes aux autres, elles gardent leur singularité. Chaque personnage demeure responsable de ses paroles. Les uns sont à nos yeux plus crédibles que les autres, mais, nous les écoutons tous et ce que nous retenons, c'est la dynamique de leur échange. Si, donc, vérité il y a au théâtre, c'est dans la dialectique des répliques que nous devons l'entendre.

Alors, que veut-on dire quand on parle de la « morale de Corneille » comme le fait Paul Bénichou, ou la « morale de Marivaux » selon Deloffre ? N'y a-t-il pas une vérité morale qui serait attribuable à l'auteur de l'œuvre dramatique ? Faite de thèmes particuliers organisés selon une axiologie plus ou moins

explicitée et qui s'exprimerait grâce à des axiomes moraux, des présupposés anthropologiques et philosophiques résonnant au fil des pièces ? Elle se formulerait même plus clairement dans des ouvrages non fictionnels où le discours prétend exprimer *directement, sans passer par quatre chemins*, comme on dit, l'opinion de son auteur. On songe évidemment ici aux *Journaux* de Marivaux. Mais, pour autant, cette « vérité » ne manque pas d'être sujette à caution.

### **Indécidabilité ?**

Une vérité toujours à mettre entre guillemets ! Précisément parce que dès qu'il y a *littérature*, les énoncés sont susceptibles d'ambiguïté. La littérature, comme le dit Derrida (*Passions*), « peut toujours vouloir dire, enseigner, donner plus qu'elle ne fait, autre chose en tout cas », nous entraînant dans une interprétation sans fin. Il ne saurait donc y avoir de *leçon de morale* à tirer des ouvrages de Corneille, Marivaux, Gautier ou Colette.

D'abord, parce qu'aucun d'entre eux ne se prétend l'instituteur de la vertu. Ils en reconnaissent les mérites, parfois avec humour (Gautier : préface de *Mademoiselle de Maupin* ; Colette : dans le regard qu'elle porte sur la « simplicité » de Maxime), mais ils regimbent tous contre sa version conformiste et prescriptive. Dans les ouvrages qui étaient donnés à lire cette année, il y a une dimension morale qui reste interrogative. Cette interrogation s'exerce par le biais des moyens proprement littéraires qu'offrent le roman et le théâtre. On se tromperait de penser que le théâtre de Corneille consiste à asséner une morale aristocratique toute faite. La réflexion morale, chez lui, se construit au long de son Œuvre, du *Cid* à *Suréna*, en passant, contrepoint *comique* oblige, par *L'illusion comique* et *Le menteur*. Quant à Marivaux, si « marivaudage » il y a, qu'on le conçoive non comme la légèreté d'un langage sans conséquences, mais comme un jeu d'artifices proprement dramatiques qui réalisent une expérience, qui mettent l'humain à l'épreuve. S'agit-il de donner un mot de la fin, une « morale » de l'histoire ? « Les deux sexes n'ont rien à se reprocher, Madame : vices et vertus, tout est égal entre eux. [...] // Ah ! je vous prie, mettez-y quelque différence [...] » On voit que le différend demeure, Hermianne relançant le débat non sans brusquerie, d'ailleurs. Alors, tout cela pour rien ? Non pas, puisque l'épreuve a exposé les différences.

Le théâtre représente comment les choses se passent entre les êtres humains. Il fait voir et entendre aux gens ce qui leur échappe. Il les rend témoins et acteurs à la fois d'une action qui s'impose à eux, une action qui exemplifie le *commerce* humain. Le spectacle leur permet de vivre cette action sur un mode sans égal, Renoir a bien raison. Le temps de la représentation, ils auront été mis à l'épreuve et cela constituera pour eux un *événement* porteur d'une vérité propre. Il reviendra à chacun, alors, de traiter cette vérité comme il l'entend. Avec la légèreté du Prince ou avec la gravité d'Hermianne ? En l'interprétant, en la mettant elle-même à l'épreuve de l'interprétation sans fin, comme elle paraît nous inviter à le faire, ou en la gardant secrète au fond d'eux-mêmes, y travaillant à leur insu ? Que de questions se lèvent à la fin de *La Dispute* ! Entre le début et la fin, l'écho de deux impératifs : « Partons », le premier invitant à laisser la scène au spectacle pour en devenir spectateur, le second pour fuir cette scène devenue intempestive et l'abandonner à son triste sort de lieu vacant désormais ? Mais, disponible pour une autre expérience, un autre spectacle, si s'éveille à nouveau la curiosité d'un Prince « naturellement assez philosophe » !