

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

Les candidats avaient cette année à commenter une citation sur « l'objet vrai » de Jean-Luc Mattéoli connu pour ses travaux sur l'« objet pauvre » et sur l'évolution historique qui a conduit jusqu'aux formes actuelles du « théâtre d'objet ».

Les bonnes et très bonnes copies se sont confrontées à plusieurs paradoxes contenus dans la citation et qu'il convenait d'explicitier. L'objet, distingué de l'accessoire, est souvent défini par sa capacité à être manipulé. Or, c'est son immobilité qui est ici mise en valeur. Et c'est par cette immobilité qu'il agit. Les bonnes copies sont donc parties de ce constat pour inscrire résolument le sujet dans la sphère du théâtre moderne et contemporain, en évoquant des démarches qui convoquent les objets issus du monde autant que les formes les plus audacieuses de théâtre d'objet. Les dimensions et implications esthétiques, philosophiques et politiques de la question ont alors été prises en compte. Ces copies ont aussi réfléchi de façon dynamique sur le verbe agir. Comment l'objet issu du réel agit-il et sur qui ou sur quoi ? Comment cette action s'inscrit-elle dans le cadre d'un projet dramatique global ? Comment est-elle liée à l'espace et au temps ? La question de l'histoire de l'objet au théâtre a été souvent posée de manière intéressante. Du magasin des accessoires du théâtre « classique » aux objets technologiques présents sur les plateaux contemporains (caméras, ordinateurs, capteurs, écrans,...) en passant par le tréteau nu de Copeau, et jusqu'au théâtre d'objets et sa volonté d'*arte povera*, cette histoire est vaste, complexe et difficile à appréhender. Les meilleurs candidats ont su éviter le piège du panorama pour approfondir leur réflexion sur l'objet vrai à partir d'une mise en contexte historique.

En conséquence, les meilleures copies ont été celles qui – dépassant les considérations générales – ont su dégager les différents modes d'insertion de « l'objet vrai » sur les scènes contemporaines, en s'appuyant pour cela sur des exemples originaux. *A contrario*, certaines copies ont hésité sur le sens à donner à l'expression « objet vrai », négligeant le titre de l'article dont était extraite la citation. L'objet vrai est alors envisagé comme l'objet « sincère ». Ou alors, certains travaux ont opposé l'« objet immobile » et l'« objet mobile » dans des démonstrations qui permettaient de replacer des pans entiers de cours mais pas de répondre à la sollicitation. Le passage par l'antonyme n'a pas été plus fructueux : montrer que l'objet vrai est le contraire de l'objet faux se révèle souvent une aporie.

Nous avons remarqué une confusion récurrente chez les candidats entre l'objet scénique et l'objet textuel : ils ne mettaient pas à profit l'écart qui peut être intéressant à observer, à analyser entre les objets voulus par le metteur en scène et les objets présents au cœur de la dramaturgie. Une confusion d'un autre type est revenue dans certaines copies entre objet et espace/scénographie : le rocher dans la *Bérénice* de Grüber, la glace dans *Und* de Barker mis en scène par Jacques Vincey... Pour certains candidats, la Cerisaie est un objet, pour d'autres, la terre dans la mise en scène d'*Hamlet* d'Ostermeier. L'amalgame est fait aussi entre costume et objet : par exemple le fameux gant de Nathalie dans *Le Prince de Hombourg* qui est revenu inlassablement. Que le gant soit un objet va de soi mais les meilleures copies ont su tirer de cet exemple des analyses nuancées, entre objet scénique et objet textuel qui portaient plus loin encore leur réflexion sur l'objet vrai au théâtre. On peut regretter un manque de réflexion sur la matière. L'objet technologique a été rarement cité et pourtant il est intéressant à analyser en tant qu'objet vrai qui agit, ou est agi.

D'autres défauts, plus généraux, méritent d'être notés. Il faut se méfier de la tendance à transformer le constat en prescription. Avant d'analyser le contexte dans lequel la citation peut être comprise, on accuse le critique d'affirmer qu'il ne faut pas manipuler l'objet. Le candidat se transforme à son tour en prescripteur affirmant ce que doit être le théâtre. On peut regretter aussi la tendance à l'analogie qui met en relation des éléments non comparables, des expériences théâtrales très éloignées dans le temps ou fait qu'une référence textuelle devient l'exemple d'un argument qui porte sur la scène. Les copies sont, par ailleurs, inégalement nourries des « études théâtrales », de la spécificité de la « séance théâtrale », de la représentation, de la réception. L'absence d'historicisation de la réflexion est parfois patente : les créations, les conditions de production, les esthétiques et « l'objet vrai » ne se situent pourtant pas en dehors de l'histoire et de configurations sociales, idéologiques, politiques particulières. Historiciser permet aussi d'éviter les lieux communs et les déclarations générales — et souvent emphatiques — sur le « Théâtre », « l'Art », « la

Beauté », « l'Humain » et « l'Objet ». Le dernier défaut majeur repéré concerne la méthodologie. Les compilations d'exemples ne peuvent en aucun cas se substituer à une argumentation. Les exemples sont, en outre, trop souvent illustratifs et ne sont alors d'aucun apport sinon de redoublement des arguments déjà énoncés.

Enfin, les candidats auraient tout intérêt à prendre quelques minutes pour une relecture attentive de leur copie. Il est en effet regrettable qu'une copie intéressante et originale soit pénalisée en raison d'un niveau d'orthographe inacceptable.

Oral

Les candidats ont une très bonne connaissance des attendus et du format de l'épreuve : un commentaire dramaturgique, une proposition de plateau et une troisième séquence, constituée de questions. Le temps égal octroyé à chaque partie était parfaitement respecté, témoignant du sérieux de la préparation et de l'investissement de tous les candidats. La courtoisie manifestée par certains à l'égard des étudiants-interprètes, venus leur consacrer du temps, ainsi qu'au personnel du théâtre Kantor est notable.

Le temps consacré au commentaire a pris l'aspect d'une analyse linéaire (une seule candidate préférant le commentaire). Or, il est regrettable que celle-ci ne soit que rarement dramaturgique. En effet, les candidats n'ont que peu montré comment, à partir d'un énoncé, il est possible de bâtir des hypothèses de jeu ou de mise en scène — éventuellement contradictoires ou alternatives. Le plus souvent, les candidats sont indifférents au devenir scénique de l'écriture. Comme si le texte ne posait aucun problème de représentation. Et à cet égard tout peut être important : un passage *a priori* mineur dans l'économie de la pièce peut ainsi permettre de bâtir une hypothèse dramaturgique forte (ce constat permet d'éviter de subir un passage qui ne semble pas intéressant). Il importe donc de prêter attention aux potentialités offertes par la scène, à son caractère ouvert ou fermé, à son intérêt à l'intérieur de la structure générale de la pièce. Ainsi, il y a lieu de s'interroger sur le système d'enchaînement des répliques, à la répétition de certains mots, aux apartés, aux silences, aux personnages qui écoutent...

Le lien avec le plateau, dans la deuxième partie, soulève d'autres difficultés. Le rapport avec le commentaire, précédemment exposé, n'est d'ailleurs que très rarement explicité. Rares ont été les candidats qui expliquaient ce qu'ils recherchaient. Le plus souvent, le plateau ne sert pas à valider ou à remettre en question une hypothèse dramaturgique. Au lieu de cela, le plus souvent, les candidats mettent en place un dispositif, parfois lourd, donnent aux « acteurs » des indications sur la façon de dire le texte ou sur la psychologie supposée du personnage. L'épreuve n'est pourtant pas de « direction d'acteur » ni, à proprement parler, de mise en scène. Les conditions ne sont pas réunies pour un tel exercice et il ne s'agit pas d'un concours d'entrée dans une école d'art. La partie « scénique » a pour dessein de permettre l'expérience en situation de propositions dramaturgiques. Le travail n'est donc à proprement parler ni scénographique ni de direction d'acteurs — il peut comprendre, bien sûr, ces dimensions, sans pourtant s'y réduire. Il consiste en une mise en jeu commentée des hypothèses dramaturgiques.

Par ailleurs, on notera des maladresses : il est inutile de perdre de précieuses minutes à demander un changement de lumière qui n'avait pas été anticipé. Demander à un acteur de venir au contact du jury est une prise de risque inutile. En revanche, travailler sur le sens qui naît des contraintes peut être productif — comment représenter la garde du prince s'il n'y a personne pour le faire ? Faut-il d'ailleurs le faire ou, plutôt inventer une solution scénique et une proposition dramaturgique pour répondre à ce manque ? D'ailleurs, si cela n'a pas été le cas cette année, il est imaginable que des scènes avec plus de deux personnages soient à travailler les prochaines années afin d'exciter l'inventivité des candidats.

La dernière phase de l'épreuve a porté presque exclusivement, cette année, sur les commentaires et les propositions ainsi que sur d'autres hypothèses qu'il était possible de formuler. Il est probable, à l'avenir, qu'elle porte aussi sur des questions plus larges. En l'occurrence, la pièce au programme a posé de telles difficultés qu'il a semblé plus pertinent de se concentrer sur elle. Il est particulièrement appréciable, pour cette partie, que les candidats soient au « travail », c'est-à-dire en élaboration, prêts à construire d'autres hypothèses, à les critiquer, à les défendre, à prolonger des propositions ou à les transformer.