

---

# Concours d'entrée

---

# Rapport Jury 2023

---

## Théâtre

---



## INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

### Composition d'études théâtrales

- **SÉRIE : Lettres et arts**
- **Épreuve écrite**

Le traitement du sujet en études théâtrales de cette année a suscité un certain nombre de développements peu précis, liés la plupart du temps à une absence d'analyse approfondie de ses termes. La phrase de Christian Biet : « On ne peut [...] avoir confiance en l'illusion théâtrale qu'à la condition de pleinement la maîtriser, de la contrôler, et, lorsqu'elle échappe, de l'interrompre et d'en expliquer les artifices »<sup>1</sup>, si elle ne pose pas de problèmes majeurs de compréhension (peu de copies ont été hors sujet), n'a cependant pas toujours fait l'objet d'une analyse détaillée de la part des candidates et candidats. Ainsi, le « on » de la citation devait être clairement défini, qu'il recouvre les spectateurs et spectatrices ou les artistes, sous peine de considérer l'illusion comme le produit d'une génération spontanée inhérente à toute forme théâtrale. Cette dimension en rend impossible la problématisation et la mise en discussion.

Elle ne permet pas non plus de distinguer ce qui ressort des modalités de fabrication de l'illusion comme effet. De même, commencer par poser en préalable que le spectateur est « toujours forcément au courant de la supercherie » empêche la réflexion de se conduire puisqu'elle s'interdit de penser l'illusion comme un processus. C'est pourquoi, l'illusion théâtrale doit être clairement définie, et distinguée des notions suivantes : fiction, identification et réalisme. Trop de copies ont créé un amalgame entre ces concepts, rendant le propos confus. Il était également important de distinguer *confiance* de *croissance* ou de *crédulité*. L'analyse des termes « contrôler » et « maîtriser » était attendue. Est-ce que l'emploi de ces termes par Christian Biet suggère qu'il faut maîtriser parfaitement la production de l'illusion théâtrale ? en contenir les effets ? en refuser l'advenue ? Enfin, la citation n'appelait pas de jugement moral sur la valeur bénéfique ou néfaste de l'illusion théâtrale – en témoignent certaines copies qui assimilent l'illusion comme un « impératif catégorique », ou d'autres qui ont travaillé autour de l'enjeu de « consentement » à l'illusion, ce qui aurait pu être fécond, si cela n'engageait pas la réflexion sur cette pente morale hors de propos ici. L'inverse de la confiance n'est pas nécessairement le danger ou le risque, l'illusion n'est pas forcément néfaste. Ce genre de considération entraîne un discours normatif sur le théâtre, sur ce qu'il doit et ne doit pas être : contrôler l'illusion « n'empêche » ainsi nullement « le théâtre de se faire » comme on a pu malheureusement le lire.

D'un point de vue méthodologique, le jury attire l'attention des candidates et candidats sur deux points : commencer la copie par une autre citation, augmentant ainsi les risques de ne pas traiter pleinement le sujet proposé ; scinder la citation en deux dans un plan de type I. Contrôler l'illusion, II. Interrompre et expliquer les artifices, pour finir sur une III<sup>e</sup> partie synthétique – ou relativiste, renvoyant le spectateur à la responsabilité (*ou non*) de « se laisser aller » – a rarement donné des réflexions intéressantes.

Dans le corps des analyses, un certain nombre de postulats discutables ont été convoqués, rendant d'emblée la démonstration peu solide. Le théâtre ne doit pas nécessairement représenter la réalité, selon un principe de *mimesis* et l'illusion n'est pas toujours illusion réaliste ; le mythe de la caverne de Platon n'est pas nécessairement une allégorie de l'illusion théâtrale ; la *catharsis* n'est pas intrinsèque au théâtre ; ni l'illusion, ni l'évasion ne sont l'essence du théâtre ; l'exposition de la vérité n'est pas son objectif ultime ; l'illusion théâtrale

<sup>1</sup> Il n'aura échappé à personne que le libellé du sujet comportait cette année une faute de frappe orthographiant Pridament au lieu de Pridamant. Cette faute n'a pas du tout affecté les travaux des candidates et candidats. Nous présentons néanmoins nos excuses pour avoir laissé passer cette erreur.

n'a pas nécessairement un effet « soporifique » ainsi que l'écrit un candidat. Certaines notions sont convoquées sans qu'elles soient bien maîtrisées. Ainsi, l'usage très fréquent de la notion de « créance » lorsqu'il s'agit de caractériser le jeu des interprètes n'a pas du tout clarifié le raisonnement des copies qui l'utilisaient, de même que les élans lyriques ou la métaphorisation de l'illusion en animal à dompter (comparée par exemple à « une bête sauvage qui voudrait briser les barreaux de sa cage ») ou en procédé magique. La convocation du post-dramatique n'est pas toujours faite à bon escient. Les éternels développements sur le prétendu « message » que devrait nécessairement porter l'artiste sont, ici comme toujours, tout à fait inopérants, et entravent le développement. La confusion récurrente entre réalisme et naturalisme rend l'analyse de certaines pièces comme *Le Passé* de Gosselin ou *Entre Chien et Loup* de Jatahi très discutable. Certains exemples, quand ils ne sont pas trop rapidement évoqués sans aucune analyse, ont fait l'objet de contresens dans leur utilisation, notamment sur la valeur de l'illusion et de sa (dé)construction dans le théâtre de Tiago Rodrigues, ou encore sur le théâtre de Liddel ou de Castellucci, occasionnant des développements confus sur les distinctions entre jouer et performer. La convocation quasi systématique de l'anecdote du « Soldat de Baltimore », pas toujours à bon escient, n'a pas non plus été très efficace, de même que la convocation du lion de Pyrame et Thisbé dans *Le Songe d'une nuit d'été*, ou encore de la scène de la souricière dans *Hamlet*. De même, le jury a souvent noté des raccourcis peu convaincants entre le fait de « contrôler » l'illusion et la portée politique de ce geste, dans un rappel souvent automatique à la pensée de Bertolt Brecht : s'il était bienvenu d'interroger ce mécanisme dans cette perspective politique, encore fallait-il en définir les enjeux et les buts, d'articuler précisément cette pensée dans sa mise à l'épreuve de la scène, d'en dégager enfin les dialectiques complexes entre les techniques de jeu et leur réception, ce qui aurait permis d'échapper aux trop regrettables schématismes.

Ont été valorisées les copies qui se sont d'emblée placées du côté du processus de fabrication ou de réception, sans distinguer artificiellement un théâtre qui serait exclusivement du côté de l'illusion d'un théâtre qui serait entièrement du côté du réalisme. Les copies qui problématisaient avec finesse la citation en s'appuyant sur une bonne définition des termes, une mise en valeur du paradoxe illusion / confiance, ainsi que sur la polysémie du pronom « on », permettant de prendre en considération le fait théâtral selon différents points de vue – y compris en intégrant les enjeux d'écriture –, sont parvenues à traiter pleinement le sujet. « Ce serait moins l'illusion théâtrale qu'il s'agit de contrôler, que ce qu'elle suscite, provoque, appelle » lit-on dans une formule qui dialectise à bon escient le propos. Encore faut-il que la réflexion s'appuie sur des exemples concrets et précis qui manifestent une véritable sensibilité au théâtre (sans jugement de valeurs sur les spectacles ou sur les textes). Le jury a apprécié le développement d'exemples personnalisés qui analysent les processus de l'illusion (« cet entre-deux dynamique », lit-on dans une copie) ou des ruptures de l'illusion précisément (« on passe de l'artifice qui trompe à un artifice qui montre »), voire ses paradoxes féconds (« avoir confiance en l'illusion, c'est se fier à sa puissance d'échappement »), et qui s'intègrent pleinement dans le fil de la démonstration, laquelle doit être cohérente et claire, construisant un chemin argumentatif qui ne se contente pas d'être un catalogue d'exemples. Certains développements singuliers, autour de l'enfance par exemple, ou de la notion de « confiance conditionnelle », ont donné au jury le plaisir de découvrir des pensées stimulantes, ouvrant le sujet à des enjeux en prise avec ce qui interroge la scène d'hier et d'aujourd'hui : « le théâtre est le lieu d'une croyance discontinue » s'interroge un candidat. De plus, il est utile de rappeler qu'il ne s'agit pas de réciter un cours, de raconter l'histoire du théâtre, ou de rédiger au fil de la plume des idées qui donnent l'apparence ou l'illusion de la pensée : la citation proposée ne doit pas être un simple point de départ, mais le noyau d'une discussion dans le corps d'un développement rigoureusement organisé et déployé dialectiquement avec méthode. Est enfin valorisée une copie s'achevant par une conclusion qui ne se contente pas de résumer le plan adopté, mais qui ouvre sur un questionnement, une remise en perspective ou un élargissement de la réflexion proposée.

Pour finir, d'un point de vue formel, le jury a été interpellé par la piètre qualité de l'expression écrite d'une grande partie des copies. S'il s'est astreint à ne pas pénaliser les fautes d'orthographe qui n'entravaient pas la compréhension des raisonnements et des analyses, le jury attire cependant l'attention des candidates et candidats sur la difficulté de suivre une pensée exprimée dans une syntaxe malmenée, voire très fantaisiste. On déplore également parfois l'usage d'un vocabulaire cavalier qui affaiblit le raisonnement : l'illusion n'est ainsi pas une « astuce ». Attention également à bien orthographier le nom de l'auteur de la citation (qui ne s'appelle pas « Christian Biais ») ou des artistes (François Tanguy ne se prénomme pas « René », ni Koltès « François-Marie ») et à effectuer une relecture attentive pour éviter les fautes du type : ce spectacle met le spectateur « en état de trans ». Faut-il rappeler qu'un certain soin dans la graphie est requis, ne serait-ce que pour rendre la copie *lisible*, ce qui, dans certains cas limites, était à peine le cas ? Le jury enfin attire l'attention des candidates et candidat sur le fait qu'il n'est pas nécessaire de fournir le lieu de représentation des pièces convoquées à titre d'exemple, afin d'éviter toute possibilité d'identification de la provenance des copies. Seule la date, voire la saison théâtrale, est requise.

## INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

### Études théâtrales

- **SÉRIE : Lettres et arts**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. Orale) : 5

*Membres du jury : Anne PELLOIS, Charline GRANGER*

De manière générale, les candidates et candidat de la session 2023 ont parfaitement bien intégré les contraintes temporelles de l'épreuve. Aucun n'a commis de déséquilibre entre les trois parties de celle-ci. La gestion du temps était tout à fait remarquable, de même que la gestion des relations avec les interprètes mis à disposition pour le travail au plateau.

Les commentaires dramaturgiques qui ont été valorisés sont ceux qui ont su élucider toutes les difficultés du texte, sans chercher à les escamoter, et qui se sont distingués par leur précision. Les commentaires qui ont rendu compte de la complexité du passage en proposant plusieurs lectures possibles, sans pour autant présenter un catalogue, ont été très appréciés. Les lectures fines et détaillées qui questionnaient les phénomènes et processus de fabrication de l'adresse, des modalités dialogiques du texte, de la parole chorale en s'appuyant sur l'étude précise de l'énonciation et de la syntaxe, ont su rendre compte de la richesse du texte de Jelinek. La structure des phrases, leur longueur et leur complexité ont donné lieu à des analyses subtiles, qui prenaient appui sur des phénomènes de langue précisément disséqués : il ne faut pas craindre les analyses grammaticales poussées, si celles-ci permettent de mieux comprendre la construction du texte, sa progression et qu'elles servent, *in fine*, la compréhension du sens de l'extrait.

Concernant l'introduction du commentaire, la lecture complète du texte à haute voix après la présentation de l'extrait (qui doit, encore plus avec un texte comme *Les Suppliantes*, être situé dans l'œuvre) permet au jury de se rendre compte de l'appréhension ou non de certains enjeux dramaturgiques par le candidat ou la candidate : la lecture est un moment très important, qu'il faut soigner. De cette dynamique de lecture découle la proposition de découpage du texte et l'énoncé des enjeux. Dans le corps du commentaire, le jury conseille de proscrire les tournures de type présentatif « il y a » ou « et aussi » et « de plus », qui font du commentaire une suite de remarques listant les thèmes et motifs du texte sans aller jusqu'à une analyse précise, dynamique et problématisée. Dans ce genre de commentaire, la paraphrase n'est jamais très loin. Les meilleures analyses sont le fait de candidates et candidats s'efforçant au maximum de rendre compte de la logique interne du texte, de sa cohérence et donc, aussi, des effets de rupture, de saut, d'hétérogénéité. Ces effets ne peuvent être rendus lisibles que si les remarques sont profondément articulées les unes aux autres et que le déroulement linéaire de l'analyse permet de dégager progressivement le sens (ou les sens) du passage soumis à l'acuité du candidat ou de la candidate. C'est pour cette raison aussi que les commentaires qui ont le plus convaincu le jury sont ceux qui proposaient une dynamique de texte claire et précise dès l'introduction, dynamique qui était ensuite pleinement exploitée dans l'explication proprement dite.

Certains éléments du texte de Jelinek ont été parfois escamotés ou peu explicités. Il n'est par exemple pas possible de ne pas évoquer, même rapidement si l'extrait n'exploite pas spécifiquement cette piste, l'intertexte avec la pièce d'Eschyle. Certains termes n'ont pas du tout été élucidés comme « monoïde », « Canton de Zoug » ; des allusions, importantes pour la compréhension du passage, n'ont pas été comprises, comme la référence à l'apparition des sirènes. Ce genre d'omission attire inévitablement les questions du jury lors de l'entretien. Le

jury rappelle qu'une bonne analyse de texte commence par une parfaite compréhension littérale de ce dernier, sans quoi le commentaire risque d'être imprécis, voire de passer à côté d'éléments essentiels pour l'interprétation du sens général. De même, certains termes d'analyse, soit propres au vocabulaire théâtral général comme *grotesque*, *burlesque*, *tragique*, *ironie tragique* ou *satire*, ou spécifiques à la pièce commentée comme « surface langagière » ou l'alternance entre les « suppliants » et les « suppléants », ne peuvent pas être pris pour acquis et doivent pouvoir être définis précisément s'ils suscitent des questions. Pour anticiper les questions du jury, il est d'ailleurs très bienvenu d'intégrer des éléments de définitions dans son analyse même, lorsqu'on utilise un terme technique : cela ne sert pas seulement à rassurer le jury sur la connaissance qu'a le candidat du terme employé ; cela permet surtout au candidat de préciser le sens dans lequel il emploie le terme, de justifier la pertinence de son usage, pour le mettre pleinement au service de son commentaire.

Le travail de plateau doit concrétiser le travail d'analyse dramaturgique et non proposer des pistes totalement différentes qui n'auraient pas été évoquées lors du commentaire. Le jury apprécie quand les choix sont justifiés en direct et de manière précise. Plus les propositions de placement, de jeu, de lumière, de décor, de costume sont étayées, meilleure est la proposition. Il est problématique que certains choix apparaissent, au moment de l'entretien, comme étant gratuits ou purement esthétiques. Est également apprécié un travail de variation qui ouvre les possibles du texte et propose différentes solutions de mise en espace qui peuvent ensuite dialoguer entre elles. Refaire une scène sans grande variation ni proposition différente pour combler le temps de passage n'est en revanche pas très productif.

La plupart des entretiens cette année se sont déroulés de manière tout à fait satisfaisante. Le jury rappelle que l'entretien a deux objectifs : revenir sur les deux premiers moments de l'épreuve pour préciser les notions utilisées, les options choisies, et prolonger la réflexion sur le texte ; élargir la discussion sur des questions théâtrales et dramaturgiques dépassant le texte au programme pour juger de la qualité de la culture théâtrale et des qualités de réflexion sur le fait théâtral des candidates et candidats. Il arrive que ce deuxième objectif ne puisse être abordé, tant le texte a posé des problèmes majeurs de compréhension. Lors de cet entretien, dont l'objectif n'est en aucun cas de piéger les candidates et candidats, le jury apprécie de les voir réfléchir en direct, assumer leurs propositions tout en intégrant éventuellement les apports fournis par les questions précédentes. Ainsi par exemple, une discussion sur les différentes valeurs possibles du pronom « je » dans un extrait donné a permis à la candidate de réévaluer la compréhension de son passage et d'enrichir sa lecture et ses propositions scéniques. Si le jury, dans la dernière partie de l'entretien, invite le candidat à s'exprimer sur une expérience ou un goût personnels en matière de théâtre, il ne doit pas hésiter à assumer une réponse pleinement subjective : il n'y a alors pas de bonne ou de mauvaise réponse ; le jury apprécie la capacité du candidat à rendre compte d'une sensibilité théâtrale personnelle. Le jury a enfin profité de cet entretien pour ouvrir la discussion sur des questionnements politiques, très présents dans l'œuvre au programme, permettant de relier celle-ci avec l'ouvrage de Piscator. À ce titre, les réflexions sur la démocratie et ses représentations n'ont pas toujours été à la hauteur des attentes. Le jury rappelle que dans cette dernière partie de l'entretien, la convocation d'autres pièces, d'autres textes ou d'autres figures de la pensée théâtrale est tout à fait bienvenue.