

# Série Lettres et arts spécialité Arts

## Études théâtrales

### Écrit

Le sujet de la dissertation de cette année, une citation de Roland Barthes datant de 1957 extraite de « Brecht, Marx et l'histoire », croisait à la fois le domaine des œuvres au programme (*La Vie de Galilée* et *Le petit Organon*), et la question (théâtre et histoire) :

« [...] bien qu'il n'y ait dans l'œuvre de Brecht, ni batailles, ni grands hommes, ni grands spectacles, ni *destinées*, ce théâtre est pourtant le plus historique de notre époque ; car ce qu'il y a de plus difficile et de plus nécessaire, lorsque l'on fonde une réflexion sur l'Histoire, c'est de la fonder seulement sur elle, c'est de lui refuser les tentations, les alibis et les réconforts de la Nature ».

Le sujet questionnait le caractère historique du théâtre de Brecht, ainsi que la conception de l'histoire développée par celui-ci. La question de la responsabilité des personnes dans l'histoire, quelle que soit leur classe ou leur position de pouvoir, était au cœur du sujet, même si la notion n'apparaissait pas de façon explicite dans la citation. Les candidats étaient invités à la faire émerger en justifiant précisant sa pertinence à partir d'une analyse fine des termes du sujet. Parfois, une connaissance trop générale des enjeux liés au sujet a trop conforté les candidats qui se sont un peu précipités sur des problématiques intéressantes mais trop éloignées de la citation.

Les copies qui s'en tiennent à une réflexion sur les relations entre théâtre et histoire, chez Brecht ou de manière générale, passent à côté du sujet. De même, nous avons constaté que, souvent, les copies qui commencent par une autre citation ont tendance à traiter celle-ci comme sujet. L'exercice de la dissertation ne peut se passer d'une analyse préalable détaillée du sujet proposé, qui doit être traité dans ses problématiques propres, et non vaguement étayé par des considérations générales sur théâtre et histoire. Il est également rappelé, et c'est encore plus valable pour un sujet tel que celui-ci, qu'il est impératif de situer historiquement la citation. Certains candidats confondent encore date d'édition et date d'écriture. Il est difficile de lire que « Roland Barthes écrit en 2002 » ! Situer cette déclaration en 1957 comme l'indique le sujet permet d'une part de la situer par rapport au théâtre de Brecht et à sa diffusion, et d'autre part de discuter aujourd'hui sa pertinence.

Le sujet invitait à considérer que le théâtre historique a vocation à « fonder une réflexion sur l'histoire » qui, pour atteindre ce but, doit être soumise à une rigoureuse enquête. Barthes sous-entend en effet qu'il faut enquêter sur l'histoire elle-même, ne pas lui faire confiance *a priori*, afin de lui « refuser les tentations, les alibis et les réconforts de la Nature ». L'histoire doit donc faire l'objet d'un dépouillement, d'une mise à l'épreuve avant de pouvoir devenir la matière de la réflexion sur l'histoire. Comment comprendre cette double « nature » de l'histoire ? Qui est en mesure de mener cette enquête, par quels moyens et dans quelles conditions ? Est-elle un préalable à la réflexion qu'offre le théâtre historique ou bien l'enquête constitue-t-elle elle-même la réflexion dont parle Barthes ? Autant de questions qui invitent à éclaircir une citation dont la fausse évidence n'a pas toujours attiré l'attention des candidats.

L'affirmation de Barthes désigne également une époque à caractériser. S'agit-il de l'ère scientifique définie par Brecht comme notre contemporanéité et qui nous fait goûter dans les œuvres du passé un seul plaisir anachronique ? Ou bien de la période des « années 1950 » où la France, au début de la guerre froide et en pleine effervescence du théâtre populaire et de la démocratisation théâtrale, découvre la puissance politique du dramaturge est-allemand ? Cette époque est-elle révolue pour nous-mêmes ou non ? Surtout, que signifie l'idée selon laquelle l'histoire des hommes serait une succession « d'époques » identifiables auxquelles correspondrait un type de théâtre historique ? Est-ce à dire que les « époques » précédentes et les suivantes ne sont pas soumises à la même nécessité de « fonder une réflexion sur l'histoire et sur elle seulement » ? Ou bien ce sont les limites entre l'histoire et la nature qui sont mobiles, la difficulté et la nécessité de la rigueur de l'enquête étant les mêmes ?

La plupart des candidats se sont interrogés sur la façon dont le théâtre de Brecht pose la question de la responsabilité de chacun dans le déroulement de l'histoire. Quels sont les autres types de théâtre historique qui travailleraient différemment cette question ? À quoi dans la citation s'oppose le théâtre de Brecht ? Quels sont ces « tentations », « alibis » et « réconforts » de la nature évoqués par Barthes ? Autant de questions diversement traitées par des copies qui faisaient, à quelques exceptions près, toutes preuves d'une très bonne connaissance des œuvres au programme même si certains exemples revenaient de façon presque systématique sous la plume des candidats. Si l'on n'attendait pas des candidats une connaissance exhaustive de l'œuvre brechtienne dont l'ampleur est difficile à maîtriser, on ne saurait néanmoins trop leur recommander de citer des exemples plus personnalisés, au sein même de l'œuvre au programme parfois réduite à deux ou trois citations, et moins redondants. À noter que cette année les candidats ont largement et précisément utilisé *Le Petit Organon* pour étayer leurs démonstrations. La plupart des candidats utilisaient également un certain nombre d'exemples issus de la scène contemporaine, souvent les mêmes, à plus ou moins bon escient. Ces ouvertures vers la scène contemporaine sont très bienvenues lorsqu'elles s'inscrivent dans la réflexion sur le sujet. Hélas, ces exemples viennent souvent remplir une troisième partie qui a l'air d'avoir été écrite d'avance (probablement tirée d'une dissertation faite en cours), certainement intéressante mais largement hors sujet. Il s'agit donc d'éviter le piège d'un plan qui disserte en deux parties puis, au lieu de pousser plus avant la réflexion engagée, semble déboucher sur une excroissance du type : « et maintenant la scène contemporaine ».

Quand le sujet a été pris en compte, c'est la notion de « Nature » qui a posé le plus de problèmes aux candidats. L'opposition entre historicité et nature n'a pas toujours été bien pensée, et très souvent, la « Nature » a été réduite à la « nature humaine », qui ne représentait qu'un des aspects de la notion, sans plus d'explications ni de débats. L'histoire de la notion (positive et libératrice chez Diderot, royaume de la nécessité chez Kant, par opposition à l'histoire, royaume de la liberté, etc.) n'a le plus souvent pas été convoquée, alors qu'elle aurait permis de la discuter. Les meilleures copies sont celles qui ont longuement discuté et contextualisé la citation pour tenter d'en dérouler tous les fils, et d'aller au-delà d'un plan simpliste qui oppose l'homme historique et l'homme naturel. Les limites du sujet devaient être clairement définies et discutées : distinction entre passé mythique et passé historique mais aussi entre passé historique et présent. La proximité des événements du présent dramatique avec le présent des spectateurs n'a pas été discutée pour établir, par exemple, une distinction entre théâtre historique et théâtre d'actualité, aussi bien pour les œuvres de Brecht (dans quelle mesure peut-on dire que *Grand'Peur et misère du 3<sup>e</sup> Reich* ou *Arturo Ui* sont des pièces historiques ?) que pour *Les Perses* !

D'un point de vue terminologique, le jury a pu constater un certain nombre de confusions entre des notions qui ne peuvent être confondues, comme par exemple « naturel » et « réaliste ». Certaines copies ont vraiment souffert de ces imprécisions notionnelles. De même, les qualifications de l'histoire sont parfois assez étonnantes. Ainsi distinguer « la nature objective » de l'histoire et « la nature subjective » de la nature humaine ne permettait pas, par exemple, un traitement intéressant du sujet. La distinction et l'usage des termes « histoire », « historicité », « historiographie » d'une part, et « mythe », « histoire », « événement », « passé » d'autre part, ne sont pas toujours maîtrisés et donnent parfois lieu à des confusions dommageables pour le raisonnement. De même, « histoire » et « politique » ne sont pas synonymes.

Ainsi, de même que les candidats ont de bonnes compétences sur le contemporain théâtral, on aurait aimé une prise en considération de leur modernité historique, et qu'ils se sentent autorisés à utiliser leur propre savoir historiographique. Rares sont les candidats à faire le pont avec l'histoire en tant que discipline, alors même que leur formation le leur permet. Enfin, l'idée que l'histoire n'est plus rationnelle depuis le génocide juif laisserait supposer qu'elle l'était avant, ce qui n'est pas sans laisser rêveur. Et inversement, l'évocation du théâtre post-dramatique comme dépassement de la forme brechtienne pouvait laisser prise à des considérations plus que contestables, oubliant que le présent de Brecht était tout aussi « apocalyptique » que celui d'autres auteurs contemporains.

Les copies intéressantes ont discuté les distinctions possibles entre héros, grand homme, homme d'État. La question n'était pas tant de savoir si Galilée était un grand homme ou non, que de questionner plus fondamentalement les relations qu'entretiennent théâtre et pouvoir, problématique malheureusement très peu présente dans les copies, alors qu'elle travaille la question de la

représentation théâtrale de l'histoire et qu'elle est centrale dans l'œuvre de Brecht. Le sujet invitait également à questionner la responsabilité du spectateur dans l'élaboration de l'histoire et de ses représentations.

Si l'on ne peut que louer la bonne connaissance des œuvres, voire de l'ensemble de l'œuvre de Brecht, il reste que la culture théâtrale des candidats ne s'aventure guère avant le début du XX<sup>e</sup> siècle. Le sujet invitait à questionner et les formes de théâtre historique opposées par Barthes au théâtre de Brecht, et la pertinence même de cette opposition. Qu'est-ce que ce théâtre « des grands hommes, des batailles et des grandes destinées » ? Or, cette pertinence est rarement remise en cause car l'histoire du théâtre est très souvent schématisée à l'excès, voire totalement pervertie. *Le Cid* devient par exemple « le symbole de la tragédie classique », Shakespeare « un auteur classique » et *Les Perses* « la seule tragédie antique historique ». Le héros romantique et les mises en scène romantiques sont la plupart du temps convoqués de manière très caricaturale. Sans remonter aussi loin dans le temps, il est difficile de lire que Ionesco et Beckett parlent de l'horreur du monde, et pas Brecht.

Enfin, si la plupart des candidats cherchent à multiplier les exemples scéniques tirés de la scène le plus souvent contemporaine mais aussi passée, il est fait très peu mention de la matérialité de la représentation de l'histoire. Comment tel ou tel passage est-il mis en scène, et en quoi cela fait-il signe vers l'histoire ? La plupart des exemples abordaient la dimension thématique de ces mises en scène (événement historique) ou la nature de la matière historique (témoignage, récit, documentaire), mais très rarement la représentation et les modalités de la représentation de ce qui est considéré comme historique. Les quelques copies qui ont abordé ce point, notamment dans la troisième partie, ont notablement enrichi leurs démonstrations. Nous encourageons les étudiants à évoquer des enjeux de la mise en scène à condition que cela ne les éloigne pas du sujet : cette réflexion tournée vers la scène est en effet très réussie quand elle est au service du traitement de la problématique.

## Oral

L'ensemble des candidats cette année a bien maîtrisé le format de l'épreuve, très souvent à la minute près. Très rares sont les candidats qui ont présenté des exposés déséquilibrés entre le commentaire, la mise en espace et l'entretien. L'on peut également souligner une très bonne connaissance de *La Vie de Galilée*, ainsi que du *Petit Organon*, très souvent utilisé cette année lors des commentaires.

De manière générale, sans exiger une langue soutenue, l'on attend des candidats qu'ils se gardent d'expressions trop relâchées, même s'ils peuvent être plus informels lors du travail avec les acteurs.

Certains lieux communs critiques deviennent, à force d'être cités par tous les candidats, très souvent au détriment d'une compréhension fine de l'extrait, des scies assez peu opérantes dans les analyses. L'on pense par exemple au (ou à la) « showmanship » de Galilée, cité presque sans exception, et souvent sans fondement.

La dimension politique du texte a par contre été traitée avec plus de soin, et souvent de pertinence, cette année que l'année précédente.

Les meilleurs candidats sont ceux qui ont fait preuve d'une attention fine au texte et à ses enjeux micro et macro-structurels, d'une force de proposition originale et dramaturgiquement pertinente lors de la mise en espace et d'une attention aux motivations des questions posées lors de l'entretien. Le jury apprécie réellement de voir un candidat en réflexion, capable de proposer des alternatives à ses propositions, de les remettre en cause ou de les approfondir en direct.

L'exercice du commentaire a souvent été traité de manière linéaire, en suivant le cours du texte, et en dégagant les grands mouvements de l'extrait. Quelques-uns ont opté pour un commentaire composé et d'autres pour un commentaire plus aléatoire. Cette dernière solution a rarement donné des résultats satisfaisants. Le jury attend en effet un propos construit, comportant *a minima* une introduction présentant la structure et les enjeux du texte, suivi d'un développement structuré selon les grands axes de l'extrait ou selon un plan composé préalablement annoncé, et une conclusion.

Il est bon de ne pas commencer le commentaire de façon trop abrupte, de prendre le temps de situer le passage par rapport au reste de la pièce, et de trouver au fil de l'explication un juste équilibre entre la mise en perspective du passage et l'attention au détail. Un commentaire trop général, sans analyse précise des répliques et des caractéristiques du passage, transforme l'exercice en dissertation générale sur *La Vie de Galilée*. De même, un commentaire lacunaire, qui ne prendrait pas en compte une partie du texte, et notamment les didascalies, titres et *songs*, manque toujours quelque chose du texte.

Les références intertextuelles du texte, et notamment bibliques, ne sont pas souvent élucidées par les candidats.

L'exercice de mise en espace est toujours un moment de grande découverte pour le jury, attentif aux trouvailles du candidat. Les meilleures propositions ont su équilibrer les propositions scénographiques intéressantes et une direction d'acteur pertinente. Comme les années précédentes, il est dommage que certains candidats n'aient fait qu'une seule proposition, sans la faire évoluer tout au long des 20 minutes, et en passant beaucoup de temps sur une direction d'acteurs souvent psychologisante qui n'apportait rien de nouveau à l'appréhension de l'extrait (sans compter qu'un tel parti pris n'est pas toujours bienvenu lorsqu'il s'agit d'un texte de Brecht). Passer cinq minutes sur deux répliques n'est pas nécessairement productif dans ce contexte où le jury attend une réflexion en acte et en mouvement. L'on apprécie que la proposition évolue, soit déclinée en plusieurs possibilités, discutée, voire remise en question.

Le jury rappelle également qu'il n'est pas nécessairement bienvenu d'incriminer les acteurs présents si une proposition scénique ne fonctionne pas.

Enfin, il ne faut pas hésiter à substituer la parole à la mise en espace lorsqu'il s'agit de travailler sur des passages techniquement problématiques en termes de réalisation, que ce soit à cause du nombre de personnages, d'une impossibilité technique ou d'un imprévu. Une proposition scénique qui alternerait mise en espace et exposé de transitions difficiles par exemple, serait tout à fait acceptée.

L'entretien permet de revenir à la fois sur le commentaire et sur la proposition scénique du candidat, afin d'éclairer certains propos ou certaines propositions qui posent question au jury. Les questions ont d'abord pour but de continuer à faire réfléchir le candidat, afin d'approfondir ses propositions.

L'entretien permet aussi et enfin d'aborder plus largement l'expérience de spectateur du candidat, et sa perception de la scène contemporaine, indépendamment du programme de l'année. La dernière partie de l'entretien peut être considérée comme le sondage de la culture théâtrale du candidat, et une discussion sur ses affinités artistiques.

Les candidats doivent être certains que l'ensemble de l'entretien n'est pas là pour les déstabiliser, mais bien pour échanger avec eux, discuter, éclaircir certains points, et penser ensemble.