

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

Cette année les candidats ont travaillé sur la citation suivante d'Appia : « L'art de la mise en scène est l'art de projeter dans l'*Espace* ce que le dramaturge n'a pu projeter que dans le *Temps* ».

De manière générale, le sujet n'a guère posé de problème de compréhension aux candidats, et la question de l'espace théâtral était très bien maîtrisée, ce qui dénote une préparation tout à fait adéquate. Rares ont été les contresens graves et la grande majorité des candidats, à l'exception de quelques copies inachevées, ont pu concourir armés d'un solide bagage. Nous avons ainsi lu, dans l'ensemble, des devoirs bien écrits, bien construits et intéressants. Le nombre d'admissibles s'en est ressenti, en augmentation par rapport à l'année dernière.

L'analyse du sujet

Dans ce cadre, la différence entre les copies dépend de la qualité (la pertinence et la finesse) de l'analyse du sujet. Certains candidats, croyant peut-être faire le choix de la facilité, ont tendance à utiliser l'introduction pour élargir le sujet au lieu de le problématiser. Ils sont alors conduits à formuler et à traiter un problème plus large que celui auquel le sujet invite à réfléchir. Certaines copies se concentrent par exemple uniquement sur la question du passage du texte à la scène, sans considérer les notions d'espace et de temps dans leur spécificité. D'autres consacrent une partie disproportionnée de la démonstration à la question de l'art de la mise en scène. Certains développements, qui interrogent une définition de la mise en scène comme outil de dévoilement des non-dits du texte, semblent directement tirés d'une autre dissertation, comme si leurs auteurs avaient choisi, d'eux-mêmes, un autre sujet que celui proposé – probablement un sujet traité pendant l'année scolaire. Des confusions notionnelles ont également fourvoyé certains candidats, notamment entre la spatialité et la visibilité, selon un raisonnement très contestable qui induit que ce qui a trait à l'espace est de l'ordre du visible et ce qui a trait au temps, de l'ordre de l'invisible.

Cette tendance à la généralisation a ainsi conduit des candidats à formuler des idées banales : la mise en scène serait un art « visuel » par opposition à l'écriture ou la lecture d'un texte... qui ne supposeraient donc pas l'usage de la vue ? De la même façon, on s'étonne de lire que le spectacle mis en scène est un objet en trois dimensions, contrairement au texte (au livre ?) qui n'aurait que deux dimensions. De telles formulations, trop hâtives, desservent le propos. Il convient de prendre le temps d'examiner la validité des premières analyses : ainsi l'idée que les textes « sont éternels » donc « liés au temps » tandis que les mises en scène sont « éphémères » et donc pas « inscrites dans le temps » ne tient évidemment pas. Combien de textes de théâtre ont-ils été perdus pour les quelques-uns que l'histoire a conservés ? En quoi le caractère éternel d'une chose inscrit-il son existence dans le temps ? *Etc.* Si ces réflexions peuvent servir de point de départ à l'analyse du sujet, il est nécessaire de mener le raisonnement jusqu'à son terme, de confronter ses premières idées à des contre-exemples afin de formuler une analyse du sujet pertinente et suffisamment solide pour structurer l'ensemble d'un devoir. Ces raccourcis fort maladroits indiquent néanmoins, à juste titre, où se trouve la principale difficulté du sujet. L'attribution de la dimension spatiale à la seule mise en scène est loin d'être évidente. Par l'analyse de la citation, le candidat doit indiquer et soulever les ambiguïtés et les fausses évidences de la formule d'Appia. Il précise pour cela, avec clarté et de façon argumentée, le sens le plus pertinent – le plus intéressant – que l'on peut donner à cette assertion. Enfin, l'attention quasi exclusive à l'espace théâtral au détriment d'une analyse du temps a parfois mené certains candidats à la récitation de cours sur la notion au programme, les éloignant de plus en plus d'un sujet, réduit à n'être alors que le prétexte à la récitation du cours.

La richesse et l'importance de l'époque à laquelle Appia (1862-1928) écrit conduisent à porter une attention toute particulière à l'historicisation du sujet, ainsi qu'à la prise en compte d'une certaine continuité dans l'histoire du théâtre. La mise en scène n'est pas née à la fin du XIX^e siècle, comme l'affirment de nombreuses copies, et l'avènement du metteur en scène n'annule pas des siècles d'histoire théâtrale.

Une connaissance d'Appia n'est pas nécessaire, mais sa méconnaissance engendre parfois des contresens assez fâcheux sur la citation, notamment lorsque les copies l'opposent à Craig et font des idées de ce dernier un dépassement du travail d'Appia, ce qui semble un peu réducteur. L'utilisation de Craig était évidemment bienvenue, mais l'effet de son étude attentive a eu parfois pour conséquence une déformation des perspectives de l'histoire du théâtre.

Le plan

De très nombreuses copies ont adopté un plan assez semblable, qui, sans être aberrant, n'est pas opérant jusqu'au bout, et donne lieu généralement à des troisièmes parties pas toujours clairement reliées au sujet. Ainsi, la majorité des

candidats a adopté le plan suivant : la première partie démontre la pertinence du sujet, et le fait que le metteur en scène spatialise bien ce que le dramaturge a écrit ; la deuxième partie objecte que le dramaturge est aussi capable d'écrire l'espace (en oubliant souvent d'interroger le rapport entre les temporalités du texte et celles du spectacle mis en scène). La troisième partie tente un dépassement souvent peu lié au sujet ou assez banal : la mise en scène est l'art de dévoiler l'invisible, ou de se passer du texte, notamment dans les écritures dites de plateau, souvent convoquées. On a lu ainsi plusieurs développements qui s'appuyaient sur la distinction entre « projection dans l'espace » et « création d'un espace ». Parfois, on bifurque avec plus ou moins de réussite vers la question de la place du spectateur ou celle de l'acteur. Quelques copies le font avec bonheur, en considérant le rôle que jouent ces instances dans la jonction entre l'espace et le temps, notamment à partir de la notion de mouvement. D'autres n'y trouvent qu'un recours peu opportun pour relancer un raisonnement à bout de souffle. Les meilleures copies sont celles qui ont travaillé en parallèle la question de l'espace et celle du temps, soulignant combien il est difficile, arbitraire, voire idéaliste de séparer l'un de l'autre.

Même si le programme de préparation ne porte pas sur le temps, mais sur l'espace, les correcteurs ont apprécié une réflexion sur la définition de ce *Temps* évoqué dans la citation (temps de l'écriture de la pièce, époque pendant laquelle se déroule la fable, temps subjectif des personnages, temporalité imposée par le genre théâtral, etc.), autant d'éléments qui, associés aux spécificités de l'espace théâtral, ont permis d'approfondir et de nuancer l'opposition mise en avant par le sujet. Le traitement nuancé des deux notions a permis aux meilleures copies d'aboutir à une réflexion sur la spécificité de la mise en scène moderne (celle-là même qui se met en place un peu à l'époque d'Appia), qui est justement d'interroger les notions d'espace et de temps, synthétisées grâce à la musique, au rythme et au mouvement, notions dont l'emploi et l'analyse ont été fort appréciées par les correcteurs. Les candidats ont ainsi eu recours à de nombreuses références pour tenter de lier la réflexion sur le temps et celle sur l'espace : outre la conception du mouvement et de la musique chez Craig, on a pu lire de beaux développements à partir de « l'espace rythmique » d'Appia, mais aussi de « l'acte temporel de la lecture » (Ricœur), « l'épreuve de la durée » (Castellucci), sans oublier la belle citation de *Parsifal* : « Ici, le temps devient espace ».

L'argumentation

Le jury suggère aux candidats, comme les années précédentes, d'attacher de l'importance à l'analyse des exemples et à la pertinence de leur utilisation dans le cadre de leur démonstration. Pour cela, il convient de se constituer pendant l'année un répertoire d'exemples personnels, mais aussi de faire preuve, le jour de la composition, de la lucidité suffisante pour utiliser avec pertinence les exemples connus. Bien sûr, les mêmes exemples reviennent souvent dans les copies, et peuvent finir par lasser les correcteurs. Mais le plus important est qu'ils ne soient pas utilisés à mauvais escient et plaqués sur un raisonnement auxquels ils s'accordent mal, voire qu'ils viennent contredire.

Quelques candidats, non dépourvus de connaissances, adoptent un ton péremptoire : leur propos est normatif (« la mise en scène, c'est... » « la dramaturgie doit... ») et non dissertatif. Nous rappelons que cette épreuve écrite relève du discours analytique et argumentatif, en aucun cas, de la parodie de traité dramatique. C'est la qualité de l'argumentation, la finesse de l'analyse et de la réflexion qui sont les critères majeurs du classement des copies. De même, les poncifs du type « la magie du théâtre » doivent être évités.

Quelques remarques formelles enfin : le jury apprécie et valorise la lisibilité des copies, quand l'écriture est claire et les différents éléments de la composition bien distincts. On peut déplorer la multiplicité des fautes d'accord et de conjugaison, notamment des verbes du troisième groupe. Rappelons que les fautes de grammaire et de syntaxe sont particulièrement ennuyeuses car elles contribuent à obscurcir le raisonnement. Enfin, *L'Age d'homme* n'est pas le titre de l'ouvrage d'Appia.

Oral

L'épreuve orale de spécialité théâtre est un moment de travail et de recherche de la part des candidats fort apprécié du jury, pendant laquelle peuvent surgir des éclairages tout à fait nouveaux et pertinents sur le texte au programme. La première chose à mentionner dans ce rapport est donc le grand plaisir éprouvé par les membres du jury à voir les candidats s'investir avec enthousiasme dans cette épreuve en trois temps.

Les candidats entendus cette année maîtrisent bien dans l'ensemble la rhétorique de l'introduction, la structuration du commentaire et les transitions avec les propositions scéniques. Dans la majorité des cas, le format de l'épreuve en trois temps est bien intégré. Une attention toute particulière doit cependant être portée au respect du format de l'épreuve en trois temps égaux afin notamment de ne pas sacrifier le temps de l'entretien qui permet de préciser un certain nombre de points avec le jury et de lier commentaire et proposition scénique. De même, l'épreuve de plateau a parfois largement débordé sur les autres temps, ou au contraire a été précocement interrompue.

Le jury a apprécié l'excellente maîtrise du texte dont ont fait preuve les candidats, ainsi qu'une bonne connaissance de la littérature critique, signe d'une préparation très efficace de l'épreuve. Certaines prestations orales ne portent néanmoins pas toujours une grande attention à la définition de termes entendus en cours qui ne sont pas nécessairement bien maîtrisés lorsque l'on creuse un peu leur emploi au cours de l'entretien. Les notions de « grotesque » et de « carnavalesque » ont souvent été utilisées et rarement bien définies. La dimension satirique du texte a quant à elle rarement été soulignée alors qu'elle était patente dans certains extraits, comme si *Hamlet* ne pouvait comporter d'autre registre que celui du drame pur. Il est également bienvenu de situer les références convoquées d'un point de vue historique et théorique, ce qui n'est pas toujours fait. Enfin, une connaissance des mises en scène de l'œuvre est appréciée sans être un critère de sélection. Le jury a cependant veillé à vérifier la connaissance de ces références convoquées parfois par automatisme plus que par réelle pertinence.

Le commentaire ne suppose pas forcément une analyse réplique après réplique et peut fort bien être composé. Certains commentaires ont péché par un manque d'attention à la situation concrète de la parole, à la dimension pragmatique du dialogue ou encore aux spécificités stylistiques du texte, noyant l'extrait dans une lecture trop large et abstraite des enjeux de l'ensemble de la pièce ou dans la convocation d'une théâtralité théorique qui ne met pas en valeur les enjeux spécifiques de l'extrait. Les extraits proposés par le jury doivent certes être mis en contexte et éventuellement en écho par rapport à d'autres moments de l'œuvre, mais doivent surtout être étudiés dans leur spécificité. Les meilleurs commentaires ont su, sans négliger la situation de l'extrait dans l'œuvre, faire ressortir la spécificité de la situation singulière développée dans l'extrait proposé, et prendre en compte l'ensemble de l'extrait, sans en rien omettre.

L'épreuve de plateau est cette année celle qui a suscité peut-être le plus de malentendus. Rappelons ici quels en sont les objectifs et les attendus. La mise en espace n'est pas là pour illustrer le commentaire mais pour faire travailler les axes dramaturgiques adoptés et les mettre à l'épreuve du plateau, pour risquer une interprétation personnelle de l'extrait là où le commentaire tendait à en dégager les enjeux dramaturgiques. L'adaptation du discours d'analyse et du travail de plateau à ce qui surgit au cours des propositions est bienvenu et permet de reformuler les enjeux. Les meilleurs candidats ont su laisser exister le plateau sans étouffer le travail en cours sous un commentaire immuable et redondant avec le commentaire dramaturgique. La proposition scénique peut être modifiée en cours de travail sans que cela soit dommageable au candidat. Le jury préférera toujours une proposition en travail, approfondie, mouvante, à une proposition tranchée qui ne souffre pas de modifications sur le plateau et qui s'épuise sans témoigner d'une pensée en marche.

Le jury insiste de nouveau cette année sur le fait que le passage au plateau n'est pas là pour montrer un travail achevé. Il est à considérer comme une esquisse destinée à être retravaillée devant le jury, à s'approfondir, quitte éventuellement à remettre en cause des perspectives initialement adoptées. De même, le travail de plateau doit garder l'objectif du sens et ne pas se perdre dans un pur travail de direction d'acteur.

Enfin, l'entretien constitue un temps essentiel de l'épreuve. Il permet de préciser – voire de corriger – certains points, notamment notionnels et conceptuels. Il est un moment de dialogue, d'approfondissement et de mise en critique du travail proposé lors du commentaire et de la mise en espace. Il donne en particulier au candidat l'occasion de faire preuve de sa capacité d'analyse dramaturgique à chaud, en revenant sur le sens des propositions surgies dans le travail de plateau. Il permet enfin d'ouvrir des perspectives plus larges au-delà de l'œuvre travaillée, afin d'entendre le candidat sur ses goûts, ses préférences et sa culture théâtrale personnelle.