

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

Les candidats avaient cette année à commenter une citation de T. Kantor extraite de *Leçons de Milan*. Il s'agit d'un propos « manifeste » d'artiste et cette dimension (ou cette singularité) s'est vue trop peu prise en compte dans les analyses.

Les bonnes, très bonnes copies sont celles qui ne craignent pas un corps-à-corps avec la citation, entretenant avec elle un rapport direct et suivi. Elles ont ainsi affronté la radicalité des propos discutables de Kantor et n'ont pas contourné les difficultés induites par sa position tranchée. Les travaux les plus intéressants ont ainsi su construire un développement remettant en cause l'évidence de ses convictions — sans pour autant se poser en juge et venir le « corriger » —, les spécifier, et les mettre à l'épreuve notamment de la scène contemporaine et d'une pensée active du théâtre.

Le jury regrette qu'au terme d'une introduction et souvent d'un début de première partie attachés à élucider la citation posée, celle-ci ne soit souvent plus ensuite qu'un prétexte pour des développements se proposant d'aller au-delà ou, pourrait-on dire, à côté. Dans certains cas, elle est même littéralement perdue de vue par les candidats qui n'en font plus mention. Souvent, d'ailleurs, les copies semblent se raccrocher à la récitation de parties de cours, vaguement liées à la citation, au détriment d'une réflexion plus originale et audacieuse, réellement attentive aux enjeux pour la pratique et la pensée théâtrale de la citation.

L'identification d'une problématique pertinente doit faire l'objet d'une réflexion soignée. On ne saurait se contenter d'une généralité du type « quelle relation entre l'acteur et l'objet » ou d'une « problématique paraphrasée », pourrait-on dire, se contentant de reformuler ou même de calquer la citation donnée à la réflexion. Nombreuses sont les copies qui proposent, en guise d'accroche, une citation d'Aristote, Georges Banu, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Lamartine, Montaigne, Jean-Luc Mattéoli, Francis Ponge, Anne Ubersfeld ou encore Antoine Vitez. Outre le caractère souvent arbitraire du rapprochement, ce dernier se trouve dans la majorité des cas justifié sous la forme d'une analogie hasardeuse (« de même... ») visant à introduire la citation, mais échouant d'emblée à en saisir la spécificité et les enjeux. L'approche du sujet à partir d'un propos exogène gangrène ainsi le traitement de la citation avant même que celle-ci soit exposée. Le jury encourage les candidats à délaisser ce type d'approche qui tend à fausser d'emblée les enjeux posés dans les propos à analyser, et à lui préférer une entrée en matière permettant réellement d'introduire la citation, soit par une mise en contexte aussi précise que possible, ici, du travail de Kantor, soit par le choix d'un exemple scénique en lien avec la citation.

Trop de travaux ont tendance à reproduire l'architecture du raisonnement de la citation proposée, ne parvenant de ce fait à interroger cette pensée, seulement à la vérifier — et à l'accompagner sans regard critique. C'est notamment qu'ils peinent à la problématiser. À défaut de vraie structure, le développement évolue parfois de façon chaotique. Certaines copies adoptent la forme du catalogue, enchaînant les uns aux autres des exemples peu analysés, ou de l'anthologie d'exposés, sans penser le lien d'une œuvre à l'autre.

Les copies attestent d'une certaine uniformité du *corpus* artistique et critique : de page en page, ce sont bien souvent les mêmes exemples et les mêmes références qui reviennent — notamment quelques spectacles qui font l'actualité. Ont été particulièrement appréciées les copies explorant d'autres horizons y compris disciplinaires : l'ouverture vers la danse, la performance ou les arts plastiques était bienvenue tout comme les mentions, lorsqu'elles étaient rigoureuses, de formes spectaculaires extra-occidentales.

Il faut par ailleurs rappeler que les exemples n'ont d'intérêt que s'ils sont traités, commentés, qu'ils participent de la réflexion, favorisent l'argumentation. Trop souvent, ils sont convoqués à des fins illustratives, mentionnés aussi vite qu'oubliés et abordés pour confirmer un propos, laissant peu de place à la possibilité d'une pratique subtile de spectateur. Les candidats sont encouragés à raisonner leur *corpus*, à penser non seulement leur enjeu mais leur qualité dans la démonstration.

Les candidats sont invités à faire preuve d'une approche de l'histoire et notamment de l'histoire du théâtre moins superficielle et moins téléologique. On regrette la récurrence des approches de type progressiste (« l'objet a longtemps été considéré comme un accessoire secondaire ») ou des inepties du type « Jusqu'au XIX^e siècle, il n'y a que très peu d'objets dans le monde ». Le jury déconseille de ce fait aux candidats de se

livrer à une historiographie du théâtre qui, en quelques pages, apparaît toujours hâtive et lacunaire et donc frustrante pour le lecteur. Elle met en évidence des manques, plus que des atouts : parmi ces manques, on mentionnera l'absence de toute référence au drame bourgeois diderotien, largement enjambé par les candidats qui passent sans difficulté du classicisme au naturalisme. Cette historiographie fait souvent apparaître de grandes imprécisions chronologiques (apogée du naturalisme en 1980), des incertitudes notionnelles, de préjudiciables raccourcis et simplifications. À cette vue panoramique qui contribue à perdre le sujet, on préférera une approche ciblée valorisant des œuvres et des artistes qu'il faut cependant recontextualiser. Car parallèlement à cette convocation souvent sommaire de l'histoire du théâtre, nombre de copies ne tiennent compte ni des contextes ni des conjonctures et semblent couper le théâtre de tout autre horizon : social, technique, politique, philosophique et même artistique.

Il semble qu'il soit possible de mettre en rapport les piètres qualités de langue et de rédaction d'une part non négligeable des copies avec la longueur de celles-ci. Trop de candidats paraissent penser que l'évaluation se joue notamment au nombre de pages et privilégient la longueur à la profondeur conceptuelle. Le jury ne saurait trop recommander de resserrer davantage le propos pour gagner en qualité, et de ne surtout pas faire l'impasse sur un moment crucial et non négociable de l'épreuve : la relecture, pour laquelle il convient de réserver plusieurs dizaines de minutes, exclusivement concentrées sur la traque des bévues et fautes de grammaire et d'orthographe.

Car une grande majorité des copies atteste d'importants défauts rédactionnels : orthographe et grammaire très malmenées, syntaxe approximative, sans parler des très nombreuses maladresses, familiarités, répétitions, anglicismes, néologismes qui ponctuent, voire rythment les dissertations. Le jury déplore particulièrement la récurrence des fautes d'orthographe touchant au vocabulaire spécifiquement théâtral : le décors*, théâtre*, theatre*, l'objets*, l'acteurs*, Peter Brooke*, Sarah Bernhard* mais aussi marionette*, élisabetein*, ceriseraie*, Clitemnestre*, Samuel Becket*, Eschile*, ... Le jury regrette, par ailleurs, un trop grand nombre de maladresses ou de naïvetés donnant lieu à des formules familières, stéréotypées, hagiographiques ou impressionnistes (« la culture avec un grand C » ; « excellent metteur en scène » ; « la poétisation du réel » ; « la poésie matière première du théâtre » etc.). Ornées de ratures, certaines copies manquent également de soin dans la présentation, ce qui ne favorise pas leur lecture. De ce fait, se démarquent d'emblée les copies à l'expression et la présentation soignées permettant un accès direct et précis à la pensée des candidats.

Oral

Les candidats ont tous témoigné d'une bonne connaissance des différentes phases prescrites et d'une parfaite maîtrise du temps. Les conseils donnés dans le précédent rapport ont été suivis d'effet et les analyses des textes, évitant le ligne à ligne, ont surmonté, par là même, l'engluement dans les remarques stylistiques non productives pour le plateau. Les extraits ont souvent été bien resitués, mis en perspective à travers des références théoriques à Aristote ou à des recherches contemporaines. Les candidats font cependant peu référence à des spectacles ou à des esthétiques qui pourraient leur fournir des entrées fructueuses dans l'analyse.

L'attention gagnerait, pour éviter la paraphrase, à être portée plus résolument sur le fonctionnement du dialogue et sur les enjeux problématiques et spécifiques de mise en scène posés par les extraits. Les candidats auraient intérêt à se nourrir des travaux des linguistes, en particulier sur les interactions verbales ou sur les implicites. Enfin, la signification du travail dramaturgique semble, pour beaucoup, peu claire. Cela donne parfois des études trop peu orientées vers le devenir scénique du texte, avec des interprétations psychologiques, stylistiques ou littéraires plus que vraiment dramaturgiques. Une réflexion tout autant qu'une connaissance des ouvrages et des articles théoriques sur la dramaturgie seraient bienvenues. Le jury apprécie, en outre, l'originalité d'une hypothèse qui échappe à un cours trop fidèlement repris.

La phase d'explication a la fonction d'un travail à la table destiné à faire émerger des questions ou des hypothèses que le plateau éprouvera. Les temps de l'épreuve ne sont pas compartimentés et autonomes mais articulés de la dramaturgie à la table vers la dramaturgie scénique.

La deuxième partie de l'épreuve est ainsi globalement décevante, alors qu'elle est constitutive de l'identité de ce concours. Les candidats invitent leurs interprètes à jouer ce qui a été préparé puis ensuite se contentent le plus souvent de reprendre ce qui a été fait, en donnant des indications de jeu ou bien en demandant au technicien de modifier la lumière. Nous attirons l'attention des étudiants sur le fait que l'épreuve n'évalue pas des compétences de direction d'acteurs ni de mise en scène. Il s'agit de mettre à l'épreuve des hypothèses ou des questions révélées par la table. Il peut y en avoir plusieurs et à ce moment-là, les candidats peuvent faire un retour au texte en confirmant ou en infirmant leurs intuitions ou leurs analyses. Cela signifie

qu'il faut être en adresse vers le jury, expliquer ce que l'on cherche, ce que l'on vérifie et ce que l'on trouve — ou qui échoue. Trop de prestations ont établi un quatrième mur avec le jury, se présentant comme le spectacle d'un « metteur en scène » en train de diriger plus ou moins adroitement des « comédiens », en donnant des arguments psychologiques, ou en se contentant d'un « ça marche » ou d'un « j'aime bien » dont on peine à cerner la raison. Emerge parfois une conception du travail théâtral problématique comme lorsque les candidats abusent de la notion de « ton », résolvent les « rapports » entre les personnages par la distance scénique, supposée les symboliser ou bien conçoivent le signe comme un message, un circuit court : il faut faire une action pour « montrer » quelque chose ou pour que le public comprenne. Le travail de plateau n'est pas aussi simple que cela et la fréquentation assidue des salles de spectacles permet de s'en rendre compte — tout autant peut-être que de certaines répétitions. Des notions semblent mal maîtrisées ou trop imprécises : qu'est-ce que le jeu naturel par exemple ? Que signifie le « réalisme » ?

L'œuvre de Sophocle ne se limite pas aux dialogues à deux voix et c'est toute la pièce qui peut être proposée, sous forme d'extrait, à l'analyse — même s'il n'y a que deux « interprètes » à disposition. Certains étudiants ont perdu du temps à expliquer ce qu'elles et ils auraient fait avec un comédien de plus alors qu'il faut, précisément, intégrer cette donnée comme un élément de dramaturgie, une difficulté productive à résoudre.

Un concours interdit, par ailleurs, un niveau de langue trop familier. Il ne faut pas se laisser piéger par une connivence générationnelle avec les élèves de l'École lors de la mise en jeu. Le dialogue avec les interprètes entraîne souvent l'utilisation d'un niveau de langue inapproprié : « le truc c'est », « du coup », « cool », « vachement mieux », « ok », « choper son regard ».

La dernière partie de l'épreuve s'est bien déroulée lorsque les candidats ont accepté d'entrer en relation et en débat avec le jury. Cela signifie ne pas revenir obstinément à ce qui a été dit précédemment mais dialoguer. L'objectif est d'approfondir les potentialités dramaturgiques abordées, d'en faire naître d'autres, de permettre l'explicitation, la précision ou l'amendement des propositions et des choix, de confronter l'analyse de l'extrait à une approche globale de la pièce et d'élargir la réflexion grâce à des références à des spectacles vus, à des ouvrages lus et plus largement à la culture théâtrale des candidats.