

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

La citation proposée à la discussion frappe à la fois par sa radicalité et par son apparente contradiction — la première phrase évoque la « seule émotion véritable sur scène », la seconde ne nie pas l'existence d'autres émotions mais en propose une hiérarchie. Elle témoigne, en réalité, de la progressivité du raisonnement.

Josette Féral, s'appuyant sur les témoignages de metteurs en scène, commence par réfuter une vision traditionnelle de l'émotion au théâtre, celle de l'acteur interprétant un personnage. Cette réfutation vise un certain enseignement, ou une certaine pratique, de l'art de l'acteur qui entend susciter chez lui des émotions ou prétend lui faire retrouver celles que ressentirait le personnage. Le jury a pu constater que cette vision du travail de l'acteur, questionnée par la citation, était très présente dans les copies alors qu'elle est aujourd'hui largement contestée par les praticiens autant que par les pédagogues du théâtre. De nombreux étudiant-e-s ont ainsi soutenu que le personnage textuel était porteur de sentiments et d'émotions. La remise en cause de la notion même de personnage pourrait justifier à elle seule l'idée d'une rencontre entre l'acteur et le public. Mais il était possible aussi d'aborder cette rencontre du point de vue des esthétiques : le jeu face public est désormais très pratiqué, de même l'alternance entre regard vers le partenaire et regard vers les spectateurs. Quant à la prise de parole de l'acteur, directe et sans le filtre du personnage, elle est un procédé courant. L'acteur s'affirme en tant que tel, parle au public, en attend éventuellement une réponse. Ces formes théâtrales mettent au premier plan la rencontre, favorisant le « non jeu » contre une prétendue artificialité, la jubilation du moment présent, l'invention contre la répétition du même, l'incident contre l'attendu. On peut dès lors s'étonner que pour illustrer cette idée, les candidats choisissent de façon récurrente des exemples de performance.

Si les bonnes copies ont néanmoins envisagé ces aspects, elles ont souvent peiné à trouver de quoi nourrir les troisièmes parties. Celles-ci ont orienté le sujet exclusivement vers l'émotion du spectateur, oubliant que la citation mettait l'accent sur le point de vue de l'acteur dans cette rencontre. Elles s'interrogent alors sur le type d'émotions suscitées dans le public, sur leurs natures ou leurs diversités. D'autres contestent la citation en défendant l'existence de l'émotion de l'acteur en lien avec le personnage. Certaines proposent la marionnette comme substitut à l'acteur, ce qui conduit à une forme de hors-sujet. D'autres encore posent des questions étranges : « recherche-t-on réellement l'alliance de l'acteur et du spectateur au théâtre ? », « Peut-on jouer sans être acteur ? ». Il aurait pu être intéressant d'interroger les limites de cette rencontre entre l'acteur et le spectateur, limite des possibles mais aussi limites artistiques d'un théâtre qui tenterait désespérément de se débarrasser du « théâtre ».

Les meilleures copies sont donc celles qui ont pris la mesure de la dimension partielle et polémique de la citation de Josette Féral. Cela ne suppose pas, pour autant, d'adopter une position surplombante, de juger avec plus ou moins de mépris cet énoncé, mais de prendre la mesure de ce qu'il promet, de ce qu'il attaque, de sa façon de prendre parti. Une telle approche nécessite d'analyser ses enjeux et ses implications, de la situer au sein des pensées sur les pratiques théâtrales. Pour cela, une analyse globale de la citation importe. Trop de copies se sont attachées à un seul ou quelques-uns de ses termes au détriment de la logique d'ensemble. Le jury met d'ailleurs en garde contre une tendance malencontreuse dans certaines copies qui consiste à détacher des mots du sujet et à les isoler hors de leur contexte sémantique simplement pour faire un jeu de mots ou un calembour. Cette année, nombre de candidats ont cru bon de jouer avec les sens propre et figuré des termes « gommer », « utopique », « incarné », par exemple, en les détournant du contexte précis de la citation pour les déplacer dans d'autres contextes le plus souvent pour le simple plaisir d'une allusion fine, sans rapport avec le sujet et donc avec très peu de profit pour la démonstration. De façon plus formelle, le jury rappelle que toute introduction de dissertation doit comprendre une formulation claire et synthétique de la problématique. Elle doit être aisément et immédiatement identifiable dans les premières pages. C'est elle qui guide la lecture de la copie, toujours au profit du candidat notamment en cas de longue digression hors-sujet, de propos erratique, de démonstration inachevée.

Le candidat ne doit pas accumuler trop d'effets rhétoriques (directs ou indirects) dans l'introduction (parfois sur trois ou quatre pages...). Si, par exemple, le style interrogatif permet d'exposer une problématique de façon vivante et dynamique, trop de questions décochées à la suite et parfois sans ordre finissent par disperser le cœur de la question jusqu'à la faire disparaître ou la rendre ambiguë. De même, il est fortement recommandé d'annoncer le plan dans un style assertif plutôt que dans un style interrogatif afin de bien le

différencier de la problématique et aussi afin d'identifier chaque partie du plan.

L'un des enjeux de l'épreuve est d'interroger la culture personnelle du candidat en tant que lecteur et que spectateur, de mettre en valeur sa subjectivité, son appréhension du théâtre forgée au cours de son parcours scolaire mais également en dehors. Dans ces conditions, il y a un risque réel à « plaquer » du cours et à s'en tenir aux seules œuvres au programme. Les candidats sont donc invités à mettre en avant et à développer leurs lectures personnelles, leurs expériences de spectateur, leurs rencontres esthétiques, plutôt que les seuls exemples étudiés en cours (qui seront au contraire synthétisés). Les copies les mieux notées sont celles qui témoignent d'une pensée fine, singulière, rigoureuse, informée des travaux en études théâtrales et nourrie de lectures et de spectacles.

Le jury constate, d'ailleurs, un bon usage des exemples, moins illustratifs que précédemment. Il convient toutefois de rappeler qu'un exemple ne remplace pas une argumentation. Attention à ne pas faire valoir seulement des expériences personnelles de spectateur (en outre, lorsque l'on cite un spectacle, le titre seul ne suffit pas, le nom du metteur en scène ou des interprètes principaux est nécessaire).

Il est recommandé de chercher un équilibre, autant que faire se peut, entre les exemples scéniques et les exemples théoriques ou textuels. Il est aussi recommandé de bien distinguer les deux « types » d'exemples (textuels et scéniques) dans l'analyse et dans l'argumentation en respectant, voire en hiérarchisant, la spécificité d'une théorie établie, ou d'un système longuement justifié dans un texte, et la subjectivité d'une perception sensible et fugitive d'un spectacle.

On demandera enfin aux candidats d'éviter les jugements de valeur catégoriques et non argumentés qui remplacent trop souvent une mise en perspective esthétique ordonnée et étayée d'explications. On leur recommande d'éviter un vocabulaire imprécis, trop allusif ou trop métaphorique (« saveur de la représentation », « magie de l'instant », « mystère »,...).

Il convient enfin de gérer au mieux la durée de l'épreuve afin de bénéficier d'un temps de relecture qui permette de corriger les fautes, encore trop nombreuses dans les copies.