
Concours d'entrée

Rapport Jury 2024

Théâtre



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'études théâtrales

- SÉRIE : Lettres et arts
- Épreuve écrite commune

Sujet : « Qui ne serait en effet bien davantage fasciné par le fait de se croire en Aulide plutôt que de se savoir au théâtre ? Pourquoi se priver délibérément du pouvoir magique de l'illusion qui procure toujours à tous, mystérieusement, une telle jubilation ? » (Gilles Aillaud, « À propos des décors de théâtre » (1973), in Gilles Aillaud, *Pierre entourée de chutes. Écrits et entretiens sur la peinture, la politique et le théâtre (1953-1988)*, édition établie par C. Layet, Strasbourg : L'Atelier contemporain, Paris : Éditions Loevenbruck, 2022, p. 167).

Discuter avec la phrase soumise à l'étude exigeait d'abord de saisir la teneur polémique du propos qui s'inscrivait dans une histoire : c'est en partie contre une certaine orthodoxie brechtienne qu'ont été écrits ces propos, même s'ils ne s'y réduisent pas. Du moins, à cette aune, on peut comprendre l'aspect relativement massif de la formulation, où le pronom interrogatif à l'attaque désigne implicitement des adversaires.

Plutôt qu'un plan type attendu, le jury aura été sensible aux propositions qui ont su dialoguer d'un bout à l'autre avec le sujet, et qui ont tracé avec clarté un chemin argumentatif, en saisissant les conséquences de la citation d'Aillaud quant au phénomène théâtral dans son ensemble. Le scénographe propose, dans le contexte de son époque, une réhabilitation vigoureuse de l'illusion, capable de procurer un certain plaisir, et ce sans qu'on puisse l'expliquer clairement. Maintenir ouvert le *mystère* de ce processus sans renoncer à tenter d'en nommer les ressorts et les implications était une partie des difficultés auxquelles il était nécessaire de se confronter — à ce titre, on aura regretté que le terme « mystérieusement » ait été trop souvent laissé de côté ou très rapidement traité. Dans certaines copies au contraire, ce mystère a pu être pleinement interrogé, sous différentes formes.

Plusieurs écueils étaient à éviter, le premier étant de vouloir répondre aux questions directement — savoir qui était ce « qui », et « pourquoi se priver » de l'illusion ne permettait pas de dialoguer avec les propos.

Une nécessaire distinction devait être établie entre *fascination* et *jubilation* : trop souvent, et de manière difficilement compréhensible, une certaine assimilation des termes, voire une équivalence, était établie, qui ne permettait pas de faire entendre pleinement les dynamiques du processus. Quand cette distinction était établie, il fallait encore tenter de penser les liens entre ces notions : on a pu apprécier les copies capables de dialectiser les affects, en montrant par exemple que c'est parce qu'il éprouve de la jubilation que le spectateur cherche à cerner le mécanisme de l'illusion, et qu'il éprouve dès lors une autre forme de jubilation à le découvrir. Plus généralement, sont appréciées les nuances conceptuelles, assorties d'un effort dialectique : par exemple, les copies qui envisageaient distinctement l'illusion comme simulacre et l'illusion comme représentation.

Il importait en outre de ne pas réduire le développement à une opposition binaire entre le plaisir aliénant de l'illusion et la vérité émancipatrice de la distance critique — donnant parfois lieu à des généralités autour d'une opposition schématique entre Aristote et Brecht — avant de proposer, dans un dernier temps, un savant dosage d'illusion et de vérité afin d'aboutir à une « authentique » expérience théâtrale. Penser la complexité de ces propos consistait plutôt à percevoir qu'une certaine illusion relève presque inévitablement de l'expérience théâtrale en tant que telle — qu'elle l'est même, pour ainsi dire, par convention —, et que cette illusion n'est jamais totale, mais que le plaisir peut naître aussi de « se savoir illusionné », comme on a pu

le lire dans certaines copies, où la notion de « consentement » articulée avec l'enjeu du « délibéré », terme décisif, a pu être travaillé avec intérêt.

Pour cela, il était utile de prendre en compte aussi bien la fabrique du spectacle — notamment le travail scénographique, même s'il est intéressant de varier les entrées dans le théâtre et d'envisager ainsi tous les constituants dramaturgiques, de l'art de l'acteur aux mécanismes d'écriture —, que sa réception pendant la séance : les mécanismes de l'une pouvant induire les perceptions du spectateur, tout en veillant à problématiser cette mécanique de prévisions/programmation des affects. On a pu parfois lire de belles propositions sur la question de l'invention du spectateur par le spectacle, ainsi que des développements sur la faculté de ne pas succomber au spectacle. Attention par ailleurs à l'utilisation de catégories massives (« réaliste », « symboliste », « cathartique », etc.) et à l'impression que leurs définitions vont de soi : les termes doivent alors être caractérisés et, surtout, adaptés à l'argument et à l'exemple développés. Il en va de même pour l'effacement des singularités historiques.

Formellement, il est apparu que la rédaction des introductions était la plupart du temps maîtrisée : lieu stratégique du déploiement de la problématisation, l'introduction a pu parfois cependant, paraître suffire — il faut prendre garde à ce que tout ne soit pas dit, au risque que l'ensemble de la copie ne soit qu'une répétition laborieuse de ce qui aura déjà été avancé, certaines introductions étaient en outre démesurément longues en regard de la globalité du travail.

La récitation ou la restitution de pans de cours, parfois bien menées, sont dangereuses : elles sont inévitablement éloignées de la phrase proposée. Les copies valorisées sont celles qui se sont engagées dans une discussion avec la pensée de Gilles Aillaud.

Certaines très bonnes copies, en effet, ont su saisir les propos d'Aillaud pour les « réfléchir » de l'intérieur, travaillant par exemple la notion de jubilation (sans l'assimiler au simple « plaisir »), ou en s'attardant sur des *moments* de théâtre : moments où l'artifice est mis à nu ; moments de rupture d'illusion manifeste. Ont pu aussi être avancées des propositions productives sur la fonction sociale du théâtre — s'agissant des métiers œuvrant à la mise en œuvre de l'artifice —, récusant l'opposition simplificatrice d'un art émancipé sous prétexte qu'il briserait l'illusion, au contraire de la prétendue inévitable aliénation induite par les œuvres illusionnistes. Si les travaux témoignent d'une réelle et heureuse activité spectatrice, ils risquent souvent l'effet de liste ou de catalogue. Les pièces convoquées doivent appuyer la démonstration. Un exemple sans argument n'est pas un exemple. Il est préférable de ne pas se référer aux *Paravents* de Genet plutôt que d'en faire un usage superficiel : les œuvres du programme n'ont pas à être, à tout prix, utilisées. S'il était en l'occurrence tout à fait légitime de s'appuyer sur l'œuvre de Genet, beaucoup de copies l'ont fait comme par « obligation » et le renvoi devenait alors anecdotique. De façon plus générale, sur les exemples, il est important, en outre, de tenter de les varier (par exemple, dans les genres ou les périodes, ne pas hésiter à se référer aussi aux ouvrages de chercheuses et chercheurs en études théâtrales), et de les traiter avec précision — attention à l'orthographe des noms. Il importe de rendre compte, dans les exemples choisis, de la profondeur historique (enchaîner, par exemple, sans transition et sans contextualisation Brecht et « le théâtre documentaire », ou Genet et Platon pour illustrer une même idée, sans rendre justice aux distinctions, dessert l'argumentation). Il est ainsi précieux de trouver et d'exposer les contradictions, les oppositions, des éléments de nuance, à tous les niveaux de la dissertation (et pas seulement entre les parties I et II). Il faut, d'ailleurs, prendre garde aux développements qui, sous couvert de dépasser le sujet dans une ultime partie, le délaissent totalement. La tenue de la discussion sur l'ensemble du devoir importe.

Dans l'organisation de l'épreuve, le temps de la relecture est crucial : des mots manquent à des phrases, ce qui rend alors difficile, parfois impossible, la lecture. Le jury rappelle que les copies à l'encre bleue sont très difficilement lisibles dans leurs versions numérisées.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Études théâtrales

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

Nombre de candidats interrogés (ép. Orale) : 5

Membres du jury : Anne PELLOIS, Olivier NEVEUX

On rappellera dans un premier temps le format particulier de l'épreuve orale. Elle se divise en trois parties de durées équivalentes.

La première partie n'a pas pour objet l'analyse littéraire de l'extrait mais son analyse dramaturgique, c'est-à-dire une analyse soucieuse du passage de ce texte à la scène et de ses enjeux pour sa création. Elle suppose de rapporter le « moment » étudié à l'économie générale de la pièce, à ses motifs, d'en travailler les difficultés propres, les problèmes spécifiques. Elle décline des questions d'espace, de sens, de jeu, d'adresse, de personnages, de rapports. Ce travail doit être attentif aux différents paramètres de l'analyse dramaturgique. Le ligne à ligne, sans être absolument exclu, n'est pas toujours le mode d'exposition le plus productif — du moins il ne peut constituer la totalité de l'analyse. C'est la partie de l'oral qui s'est révélée la moins aboutie lors de la session, marquée souvent par des éléments de cours un peu convenus et trop généraux sur l'œuvre de Genet, articulant de façon embarrassée vision globale et lectures de détails, frôlant souvent la paraphrase. Il est possible de se référer pour cela aux classiques de la méthodologie des analyses de textes dramatiques (Corvin, Pavis, Ubersfeld,...) et de convoquer des exemples de mises en scène ou d'autres arts pour préciser les hypothèses et les lectures proposées. Il ne faut pas hésiter, par ailleurs, à faire entendre les limites et les contradictions d'une analyse, à mesurer leurs implications pour le plateau et la cohérence d'ensemble de la pièce. Dans le cadre des *Paravents*, il peut être, pour certains extraits, intéressant de les lier à d'autres œuvres, pour en faire valoir la spécificité, de relever les difficultés que pose l'œuvre à la mise en scène et au jeu, d'en relever les ambiguïtés, de porter une attention plus soutenue sur les didascalies et les commentaires, etc. L'analyse des sonorités du texte a rarement donné des résultats probants.

La deuxième partie est le passage à l'acte des hypothèses développées dans le premier temps, une mise à l'épreuve par la scène. Il est donc important de se référer au travail effectué pendant l'analyse dramaturgique du texte. L'on peine parfois à identifier les liens entre les analyses de la première partie et les propositions scéniques qui devraient en découler. La spécificité du texte de Genet induit également de prendre en compte les textes qui suivent les tableaux et qui proposent des indications scéniques. Si ces « commentaires » n'ont pas fait l'objet de passages spécifiques, ils demeurent des éléments propres à éclairer certains éléments d'un tableau donné.

Le candidat ou la candidate n'est pas évaluée sur la direction d'acteur ou sa propension à la mise en scène. Deux interprètes sont à disposition, ce qui suppose, lorsque l'extrait compte de nombreux personnages, de trouver des solutions à cette limite — solution qui peut valoir

comme solution scénique dans le cadre d'une éventuelle production (réduction de la distribution) ou qui existe afin de procéder à l'exposition de ses hypothèses. Les limites des conditions de l'exercice peuvent devenir des forces, être retournées : l'absence d'une distribution pléthorique conduit à proposer des solutions. Il ne faut pas hésiter à reprendre, à ré-essayer, à expliquer au jury ce qui est tenté, à proposer des options alternatives afin de faire apparaître un spectre de possibilités et d'en mesurer la conséquence des choix. Il importe, à cet égard, de faire attention au danger du « mécanisme » : une distance entre deux corps ne produit pas automatiquement tel ou tel sens, inscrire le jeu dans la salle, proposer un mode d'adresse n'a pas de conséquence univoque. La ligne est ténue mais il faut savoir penser les conséquences et les enjeux des signes disposés, de l'espace créé sans pour autant les écraser sous des programmes d'effets trop assurés.

La troisième partie, elle, est l'occasion de revenir sur les propositions, de procéder à leur analyse critique, moment de réflexivité des candidats et des candidates. Les questions ont vocation à préciser le travail présenté, à le prolonger, à le nuancer, etc. Elles permettent aussi de mesurer la culture théâtrale des candidats et des candidates : textuelle, spectaculaire et théorique ainsi que la capacité à percevoir et à penser sa pratique de spectateur ou de spectatrice. L'usage de certaines notions telles « grotesque », « ludisme », « réalisme », « théâtralité », « jeu psychologique », peut être l'occasion de demandes de précisions lors de la discussion.

Le respect des temporalités des deux premières parties est de la responsabilité des candidats et des candidates et il est vraiment préférable d'en respecter les équilibres (ne pas consacrer un temps démesuré à l'une ou l'autre).