
Concours d'entrée

Rapport Jury 2026

Théâtre



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'études théâtrales

- SÉRIE : Lettres et arts
- Épreuve écrite commune

Sujet : « Si je devais exprimer tout cela en une phrase, je dirais qu'il s'agit du don de soi. On doit se donner totalement, dans son intimité nue, avec confiance, comme l'on se donne en amour. C'est la clef. Le dépouillement, la transe, l'excès, la discipline formelle elle-même — tout cela peut être réalisé à condition que l'on se donne pleinement, humblement et sans défense. Cet acte culmine dans un sommet. Il apporte l'apaisement. » (Jerzy GROTOWSKY, *Vers un théâtre pauvre*, traduction de Claude B. LEVENSON, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 36.).

Les bonnes copies se distinguent nettement par leur attention à la singularité de la citation, à ses ambivalences. Connaître l'autrice ou l'auteur cité constitue un atout certain, sans être pour autant une nécessité. En revanche, respecter sa parole en discutant l'intégralité de l'extrait demeure indispensable. Cela ne signifie pas traiter à égalité tous les termes, il est nécessaire de hiérarchiser ce qui semble plus ou moins structurant dans la citation à commenter. Il faut se confronter aux difficultés du sujet, ne pas faire comme si tout ce qu'il dit allait de soi, était transparent. Par exemple, dans le sujet de cette année, l'énumération « le dépouillement, la transe, l'excès, la discipline formelle », qui semblait mettre sur un pied d'égalité tous ces termes simplement coordonnés, était une difficulté qu'il ne fallait pas éluder (qu'est-ce que le dépouillement, la transe et la discipline formelle ont de commun qui justifie qu'ils soient ainsi simplement coordonnés, presque amalgamés ? La réponse ne va pas de soi). Cette confrontation avec les difficultés du sujet ne trouve pas sa place exclusivement dans l'introduction, mais aussi au cours du développement, qui doit s'arrêter sur ce type de question d'interprétation : l'introduction n'est pas le seul lieu où l'on s'interroge sur le sens exact de la citation et des termes qui la composent. L'acception du terme *transe* par exemple demandait à être précisée et approfondie. Certaines copies ont donné l'impression de passer indifféremment d'une hypothétique transe par la danse, induite par des techniques pensées sur le modèle de certains rites (chamaniques par exemple), à une transe plus vague caractéristique de tout état de jeu, sans parler de la transe parfois prêtée aux spectatrices et spectateurs subjugués... Rendre compte de la polysémie mais aussi de la résistance de ce terme (si tant est que la transe existe, il est difficile de la circonscrire) pouvait donner prise non seulement à la problématisation mais aussi à la progression du propos.

Trop de copies ont donné l'impression de considérer que le sujet n'avait été choisi que parce que le terme « excès » y figurait. Elles ont alors proposé au jury une synthèse très générale de leur cours, ce qui a produit des devoirs bien vite hors-sujet, avec de longues digressions sur la « catharsis » bien trop hâtivement assimilée à « l'apaisement ». Il s'agissait pourtant ici de questionner le degré d'engagement exigible de l'interprète et la légitimité d'un paradigme où un metteur en scène prétend conduire son public à la paix par la médiation d'une éthique de travail quasi sacrificielle imposée à l'acteur ou l'autrice. Plusieurs aspects de la position de

Grotowski peuvent donner prise à une réflexion critique, mais il convient de commencer par lui rendre justice. La « discipline formelle », en particulier, a trop souvent été évacuée, alors qu'elle constitue pourtant une pierre angulaire de l'esthétique théâtrale défendue par le metteur en scène polonais.

Sur le fond du traitement du sujet : il est louable de vouloir traiter le fait théâtral sous tous ses aspects, en envisageant l'acteur, le spectateur, le texte, les décors. Mais attention à l'écueil qui consiste à vouloir n'oublier aucun aspect : cela conduit parfois à forcer le sujet, à faire dire à la citation ce qu'elle ne dit pas. Ici, cette année, le sujet portait clairement sur l'acteur et sur le jeu : cela n'empêchait évidemment pas d'envisager la réception, ou le rapport au texte, mais les copies qui se sont distinguées ont fait ces liens avec finesse et circonspection. Il ne faut pas faire comme s'il allait de soi que le sujet portait sur « le théâtre » en général, ou sur le théâtre sous tous ses aspects également et indifféremment. Il est à cet égard important de différencier les mises en scène de théâtre de l'art de la performance. Ainsi, souvent M. Abramovic était convoquée sur le même plan que des artistes de théâtre. Il faut se méfier de la même manière d'analyses qui ne prennent absolument pas en compte l'histoire du théâtre, comme d'analyses qui traitent de façon égale, dans un grand défilé d'exemples, d'œuvres tirées d'époques et de contextes très différents et peu comparables entre eux. De même, attention à la caricature faite de genres ou de mouvements spécifiques : par exemple, le « drame bourgeois » n'est pas forcément un genre conservateur, dénué de tout excès ; d'ailleurs, le drame bourgeois, à sa naissance, n'a pas été ressenti comme il peut l'être aujourd'hui : questionner l'historicité de la réception et l'évolution des attentes et de la composition du public est tout à fait souhaitable pour éviter des propos trop généraux et inexacts – du moment, bien sûr, que ces remarques aient un sens dans l'économie générale de l'argumentation.

Le même respect attendu envers la citation l'est aussi envers les exemples et les apports théoriques. Il est préférable de ne convoquer un spectacle ou un livre que pour en rendre compte précisément, en tissant descriptions d'ensemble et remarques de détail. Multiplier les évocations de spectacles et les titres d'ouvrages théoriques dans un même paragraphe conduit presque toujours à survoler ce qu'on convoque, ou bien – ce qui n'est pas forcément préférable – à enfler démesurément le propos, au détriment de la clarté. S'il est effectivement tout à fait bienvenu que les candidates et candidats fassent mention des spectacles vus, il faut prendre garde à ne pas transformer le devoir en un « carnet de spectateur-spectatrice ». Il ne s'agit pas de prouver au jury que la candidate ou le candidat est un spectateur assidu et zélé, mais de lui montrer comment les spectacles vus ou les textes lus contribuent à construire et à nourrir une réflexion fine sur le théâtre. Il faudrait envisager de varier les exemples des pièces, et ne pas favoriser systématiquement les spectacles les plus connus, ceux dont les médias ont le plus parlé dans l'année, ni ceux qui relèvent de la programmation d'un théâtre en particulier (par exemple l'Odéon). La variété, dans les genres, dans les compagnies, dans les théâtres qui les ont programmées, est toujours souhaitable, ne serait-ce que pour que les copies se singularisent aussi par le choix et la pertinence des exemples. Un apport théorique judicieusement mobilisé valorise une copie, mais il est parfois préférable de se limiter à l'analyse d'un exemple plutôt que de forcer une association douteuse ; une sous-partie sans citation de théorie apparaît moins lacunaire qu'une sous-partie sans exemple.

Sur la forme même des copies, l'accroche est souhaitable quand elle est vraiment exploitée par la candidate ou le candidat et n'a pas qu'une fonction décorative, sinon cela risque d'égarer le lecteur (et la candidate ou le candidat en le mettant sur une fausse piste) au seuil de la copie. Les introductions sont encore bien souvent très et trop longues et se lancent parfois dans des analyses stylistiques inutiles du sujet : il faut concentrer les remarques, densifier la réflexion autour du sujet, plutôt que délayer de fastidieuses observations dont le candidat ou la candidate sent qu'il ou elle pourrait se dispenser. Il est nécessaire que la copie annonce le « problème » qui sera traité et le justifie. De même, se méfier des séries de questions très longues, qui peuvent égarer le lecteur. La décomposition mot à mot de la citation conduit bien souvent à une paraphrase qui n'éclaire pas le travail à venir. Il est d'ailleurs vraiment important que la logique du plan apparaisse — comment sera menée la discussion et pourquoi de cette façon. Attention aux dissertations trop mécaniques (thèse, antithèse, synthèse) qui ne rendent jamais justice à la finesse de la pensée : il est gênant de lire des deuxième parties qui disent exactement l'inverse de ce qui a été soutenu en première partie, mais avec des exemples différents. Une bonne copie conduit du plus évident au plus fin, sans se dédire mais en questionnant à nouveaux frais, différemment, les éléments du problème. Les pensées trop générales sur ce qu'est le théâtre et sur son « essence » tendent à produire des démonstrations caricaturales. Il faut également se défier des propos à tendance moralisante : une pièce est-elle véritablement « mieux » qu'une autre parce que la morale qu'elle met en œuvre ou qu'on suppose qu'elle met en œuvre est apparemment plus convenable ? Les jugements de valeur et remarques normatives sont également problématiques. Attention également aux troisièmes parties, trop souvent négligées, rédigées à la hâte.

Dernier point : il faut prendre soin de la graphie et de la langue. Certaines copies étaient très difficiles à déchiffrer et certains mots restent illisibles, ce qui nuit beaucoup à la compréhension de l'argumentation. Idem pour la syntaxe et l'orthographe : cela devient un problème quand on ne comprend plus le sens de ce qui est écrit. Les candidates et candidats sont encouragés à travailler leur expression écrite en ayant à l'esprit que le jargon technique employé à tort et en excès est au moins autant dommageable que la platitude, que la clarté est une vertu souveraine et que le jury souhaite davantage être convaincu qu'ébloui.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Études théâtrales

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

Nombre de candidats interrogés (ép. orale) : 7

Membres du jury : Charline GRANGER, Olivier NEVEUX

Cette année encore, l'épreuve orale a été l'occasion d'analyses pertinentes, singulières et rigoureuses qui se confrontaient à la difficulté de l'œuvre, à ses obscurités et à sa grande singularité. Il faut cependant rappeler quelques points qui tiennent à la spécificité de l'épreuve. Le premier point tient au respect du temps. Les deux premiers moments (le commentaire et le passage au plateau) font quarante minutes à eux deux, les candidats et candidates ont la responsabilité de l'organisation temporelle de ces deux premiers exercices. Ils doivent être à peu près de durée égale. Un trop grand écart entre les deux est un mauvais signe adressé quant aux capacités d'organisation des candidats et candidates et ne permet pas la pleine expérience de la cohérence de l'épreuve.

Le second point tient au passage à la scène. Il ne s'agit pas de proposer des mises en scène mais d'éprouver les hypothèses dramaturgiques exposées dans la partie commentaire. Ce passage au plateau est un moment « dramaturgique ». Il est possible de l'interrompre, de produire un regard critique sur ce qui est produit, d'expliquer ce qui est tenté... Il est nécessaire de l'accompagner d'explications, de retours. Il faut prendre garde à ne pas juxtaposer des propositions scéniques hétéroclites mais à problématiser et à mettre en perspective les expériences de plateau. Il faut doser habilement le nombre de propositions : trop de propositions différentes, et non articulées entre elles, perd le jury et donne une sensation d'éparpillement, au lieu de faire émerger des lignes fortes, des pistes interprétatives solides et fouillées (qui peuvent d'ailleurs tout à fait s'orienter dans des sens différents, voire opposés, si cela est expliqué et justifié). À l'inverse, trop peu de propositions, ou qui ne présentent que des variations minimales, peu perceptibles, donnent l'impression de tourner en rond et de devoir remplir le temps imparti. Il n'est pas évalué le « talent » de mise en scène ou de direction d'acteurs et d'actrices, ni même en un sens les propositions, mais la capacité des candidates et candidats à les fonder, les justifier, les mettre en œuvre et les critiquer, à la lumière de l'analyse qui a été menée en première partie de l'épreuve. Trop d'étanchéité entre ces deux temps (explication puis passage au plateau) dessert et l'analyse et les propositions scéniques : il faut faire dialoguer étroitement les deux, quitte à montrer les limites de l'une ou de l'autre, à interroger ce qu'on perd, ce qu'on gagne à passer au plateau, à revenir, pour la nuancer, sur telle hypothèse qu'on aura d'abord formulée.

C'est ainsi que la première partie de commentaire peut être déterminante. Il est intéressant de resituer l'extrait dans l'économie générale du texte — et notamment, lors de la préparation, de lire ce qui précède immédiatement et ce qui suit, d'identifier les échos à d'autres passages de l'œuvre (particulièrement nécessaire pour une écriture fragmentaire et sérielle comme celle de Renaude). Il faut être particulièrement vigilant sur les concepts convoqués. La nuance est à privilégier sur les thèses massives, il convient d'éviter les grandes généralités sur l'autrice et son œuvre. L'épreuve porte sur un passage particulier, il est à cet égard important d'éviter toute remarque interchangeable avec d'autres extraits. Le commentaire est trop souvent l'occasion de paraphrases, organisé suivant un découpage en mouvements qui ne l'éclaire pas, réduit à un motif unique qui restreint considérablement les approches possibles du texte. De même, il n'est pas nécessaire d'identifier trois mouvements au sein du texte : c'est la logique dramaturgique qui doit guider la mise au jour de ces mouvements (leur existence et leur nombre), et non une norme extérieure à laquelle il faudrait se conformer pour réussir l'exercice classique de l'explication. Le jury est particulièrement sensible aux analyses singulières et fines des textes proposés. Ainsi, il ne faut pas contourner les obscurités mais les traiter et travailler contradictoirement. L'œuvre de Renaude ne saurait être rapatriée trop vite en des terres « politiques », les lectures thématiques de son œuvre doivent prendre la mesure de cette difficulté, tout comme la prise en compte de son humour (et de ses fabrications). Il convient enfin de privilégier l'analyse dramaturgique sur l'analyse littéraire et, parfois, de travailler sur les échos de l'extrait avec d'autres œuvres qui permettent de l'approcher plus finement. À ce titre, il est important d'élargir sa culture historique et spectatorielle au-delà des seules œuvres au programme.

Le troisième temps, celui de l'entretien, permet justement de revenir sur les deux premiers moments, de les approfondir ou de les amender. Il ne s'agit pas de répéter ce qui a été dit auparavant, mais de le prolonger, d'adopter d'autres points de vue, de préciser ou d'infirmer le travail préalable. Il s'agit d'une discussion dramaturgique à partir de ce qui a été proposé et qui peut prendre pour cela appui sur la culture théâtrale, théorique et artistique des candidates et des candidats.