

# Série Lettres et arts spécialité Arts

## Études théâtrales

### Écrit

Une grande majorité des copies atteste d'importantes lacunes rédactionnelles : orthographe défailante (ce qui est rédhitoire pour : « marionette, Hyppolite, Ysée, Abramovitch, d'Alembert, Corneil, Creuzevolt, Yann Fabre, Jean-Paul Sartres »), grammaire incorrecte, syntaxe chaotique, sans parler des très nombreuses maladroitures, familiarités (« comme quoi », « prend aux tripes », « se faire avoir »), répétitions, anglicismes, néologismes (« déprogramatise, réalistement ») qui ponctuent, voire rythment les dissertations. Des erreurs grossières donnent lieu à des contresens, ainsi qu'en attestent les titres corrigés de pièces de Brecht (*L'Irrésistible ascension d'Arturo Ui*) comme de Vinaver (*11 novembre 2001*). 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 du candidat.

Les copies les plus pertinentes sont celles qui ne restituent pas des pans entiers de cours mais sont sensibles à la difficulté de la citation et tentent d'en exposer les enjeux et la richesse. Le jury a été séduit par la capacité des candidats à mobiliser, en dépit de quelques récurrences, des exemples divers, parfois passés (Antoine Vitez, évidemment ; mais aussi Brecht, Grotowski, Stanislavski), souvent actuels (Pauline Bureau, Emma Dante, le Groupov, Rodrigo Garcia, Angelica Liddell, Wajdi Mouawad, Milo Rau, Romeo Castellucci, Claude Régy, Joël Pommerat, Philippe Quesne, Phia Ménard, etc.) – ce qui atteste d'une bonne connaissance de la scène contemporaine, absolument décisive pour cet exercice. À cet égard, sans constituer un pré-requis, la connaissance du travail de Thomas Ostermeier (ayant fait l'objet de nombreuses captations et diffusions, sans parler des ouvrages qui lui ont été consacrés) était profitable. La confrontation à d'autres univers artistiques, souvent plastiques (en référence tant à Aby Warburg qu'à la performance), peut se révéler par ailleurs intéressante, lorsqu'elle n'est pas sommairement plaquée. Il est nécessaire de rappeler que ces exemples doivent faire l'objet d'analyses qui s'inscrivent en appui aux arguments formulés par le candidat. Cela suppose une bonne connaissance de l'œuvre, perceptible dans une approche précise plutôt que globale qui renforce nécessairement la crédibilité du candidat. Alors que l'épreuve, assez longue, est aussi l'occasion d'une plongée dans ces exemples, trop de copies se contentent d'un survol des œuvres qui laisse parfois supposer une méconnaissance et se cantonnent à l'exercice de l'énumération – ce qui est fort préjudiciable pour le déploiement de la pensée.

Ont été également appréciées les références théoriques convoquées par les candidats, qu'il s'agisse d'écrits d'artistes (Antoine Vitez mais aussi Antonin Artaud) ou de contributions de chercheurs (Florence Dupont, Nicole Loraux, Jean-Loup Rivièrre, Jean-Pierre Vernant, Bernard Dort, Roland Barthes, Georges Banu, Hans-Thies Lehmann ou encore Alain Corbin). On rappellera toutefois la nécessité de recourir à ces ressources non comme palliatif à la fragilité d'un raisonnement mais comme levier d'une pensée propre. Aussi doivent-elles être tout à la fois soigneusement introduites et commentées. Trop souvent, les citations sont livrées telles quelles et semblent faire office d'arguments d'autorité, sans être soumises au crible de la pensée critique des candidats et précisément mobilisées en vue du sujet considéré.

Sur ce plan, on notera que la méthodologie de la dissertation est souvent perfectible. On rappellera l'aspect décisif de l'introduction en tant qu'elle permet non seulement d'analyser et d'articuler les termes du sujet mais surtout qu'elle autorise une problématisation de la réflexion (ici, de la citation d'un metteur en scène contemporain) qui dynamise la démonstration à venir. Elle constitue un seuil stratégique pour les lecteurs et les questions d'accueil (élégance de l'accroche), d'explicitation et de contextualisation se doivent d'être particulièrement soignées. Se repliant sur des questions très générales (« comment le théâtre exprime-t-il des émotions ? »), trop de copies font l'impasse sur cette étape, ne parvenant pas par la suite à convaincre.

Le jury s'est étonné d'un trop grand nombre de copies multipliant les hors-sujet, les contre-sens sur les enjeux de la citation (nombreuses copies sur le « réalisme ») ou alors très courtes, voire encore vierges.

L'approche trop littéraire de certains candidats les a nécessairement pénalisés, alors même que le sujet appelait à un recentrement autour de la scène, à une réflexion tant sur le caractère historique de l'émotion, sur sa fabrique (production et figuration) sur le plateau, qu'à la réception émotive de la représentation. Par conséquent, on ne saura que trop encourager les candidats à prêter tout particulièrement attention aux enjeux esthétiques et dramaturgiques du sujet, et à ne pas hésiter à résolument inscrire leur réflexion dans le champ des études théâtrales et des arts du spectacle.

## Oral

Les candidats ont témoigné pour la plupart d'une connaissance précise des trois phases de l'épreuve. Il est à noter toutefois que la gestion du temps a été parfois chaotique et déséquilibrée avec des commentaires dramaturgiques trop rapides et, par conséquent, un temps « scénique » étiré. De façon générale, les propositions et les parcours proposés sont trop scolaires. Les candidats plaquent des connaissances sur l'extrait, ne se confrontent pas aux difficultés (qui peuvent être internes au texte ou liées aux contraintes scéniques de l'épreuve — deux interprètes, un rapport scénique frontal). Il est frappant que l'appréhension dramaturgique reste un point faible des prestations, comme si elle n'était pas envisagée comme une activité spécifique de lecture.

La première partie, le commentaire dramaturgique, a parfois donné lieu à de longues paraphrases ou à un ligne à ligne laborieux de l'extrait. Plus généralement, le travail souffre d'une pensée faible du devenir scénique de l'œuvre. Des approches littéraires prévalent bien souvent, plus ou moins pertinentes par ailleurs, qui ne s'attachent pas aux enjeux et aux complexités pour le jeu, par exemple, du texte retenu. L'insistance sur l'ironie dramatique, par exemple, reste un constat infructueux pour la scène. La spécificité du dialogue théâtral, les outils d'analyse comme l'adresse, l'enchaînement des répliques, sont peu mis en avant. L'œuvre bien souvent n'est pensée ni comme une partition potentielle ni comme une machine à jeu. Les problèmes légitimes qui se posent sont contournés lors même qu'ils constituent le fondement du travail : repérer puis s'emparer des difficultés que pose un texte pour son passage à la scène, pour ses interprètes et pour sa réception. Les candidats sont peu sensibles aux implicites et aux équivoques du texte. Les lectures sont trop régulièrement littérales et peu ancrées dans une connaissance sensible et théorique des arts de la scène. Il est d'ailleurs très peu question d'esthétique théâtrale — y compris de références à des œuvres contemporaines pour préciser, affiner ou distinguer la proposition dramaturgique exposée.

Le deuxième temps, qui doit être articulé au premier, vise à explorer en situation les hypothèses émises et constituées dans la partie du commentaire. Ce temps n'est pas là pour valider un talent de mise en scène ou de direction d'interprètes. L'Ens de Lyon n'est pas une école d'art. Les candidats se saisissent trop peu de cette partie pour approfondir, rectifier, mettre en doute ou affiner les lectures établies de la scène. Il est possible, sans se mortifier, mais dans une dynamique de travail, de critiquer les pistes, de les dévier, de recommencer, de proposer des perspectives alternatives et de mesurer les avantages et les limites respectives des différentes orientations. Bien trop souvent, les propositions se limitent à travailler l'espace dans une très naïve préoccupation « proxémique » ou « sémiologique », indifférente à des propositions « fondées » mais plus audacieuses et aux potentialités de l'art théâtral.

Le troisième temps permet aux candidats de faire valoir leur capacité d'analyse, de revenir sur les deux premières parties, d'en proposer l'approfondissement ou la critique. Il permet en outre de mesurer la culture théâtrale des candidats, à la fois comme étudiant — connaissance des œuvres — mais aussi comme spectateur ou spectatrice — avec la particularité que cette pratique doit être ici réfléchie et pensée et nourrir l'épreuve. La souplesse intellectuelle, l'acceptation du débat, l'ouverture à d'autres idées ont été appréciées car elles sont souvent la marque d'un esprit dramaturgique naissant ou confirmé.