

COMPOSITION D'ÉTUDES THÉÂTRALES

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Tiphaine Karsenti, Jean-Loup Rivière

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

Cette année, les candidats étaient invités à réfléchir sur un propos de Stanislavski, tiré de *La Construction du personnage*. Le grand maître russe y exprime un paradoxe apparent : le personnage est identifié à un « masque », qui à la fois « dissimule l'individu-acteur » et autorise l'acteur à « dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime ». La dissimulation est une protection qui permet en retour une mise à nu plus profonde. L'individu-acteur est éclipsé, mais l'intimité de son âme est dévoilée. Ce paradoxe a été aperçu et souligné dans d'assez nombreuses copies, mais l'analyse des subtiles distinctions sous-jacentes, entre dissimulation et mise à nu, entre masque et personnage, ou entre individu-acteur et âme de l'acteur, n'a pas toujours été menée aussi loin qu'elle aurait pu l'être pour mettre au jour les enjeux de la pensée de Stanislavski. Sans doute, de nombreux candidats n'ont-ils pas osé en souligner le caractère paradoxal, et peut-être même contradictoire.

Rares sont en outre les copies ayant été attentives à la dernière phrase de la citation : « C'est là l'un des points les plus importants de la construction du personnage. » Certes, cette phrase peut être entendue comme la simple insistance de l'auteur sur l'importance de l'idée qu'il vient de formuler. Mais elle précise surtout que la réflexion qui précède concerne le processus de construction du personnage. Car, contrairement à ce que sous-entendent trop de candidats, le personnage ne doit pas être envisagé comme une évidence ontologique ou une entité figée. L'existence et la nature du personnage sont à construire ; et c'est ce travail de l'acteur que le théoricien russe cherche ici à caractériser. Là réside un deuxième paradoxe, moins immédiatement lisible : « le personnage » qui masque l'individu-acteur est en fait encore inconsistant, dans la mesure où c'est sous le masque que l'acteur pourra construire le personnage. Stanislavski met donc en lumière un mécanisme d'interactions réciproques entre l'acteur et le personnage : être de mots, figure impalpable, le personnage a besoin de l'acteur pour trouver une existence, mais l'acteur lui-même ne peut construire le personnage sans se parer d'abord de son fantôme. La notion de masque, à cet égard, méritait plus d'attention qu'elle n'en a souvent suscitée.

Les correcteurs ont été frappés par la rareté des références à la question du corps de l'acteur, de sa conformité ou non à celui supposé du personnage, ainsi qu'à la question de l'incarnation qui, dans un autre champ que le théâtre, touche à l'histoire (philosophie, religions) de l'Occident ; rareté également des références au jeu de l'enfant, au déguisement, au fait de jouer à être un autre, etc.

En partant d'une analyse rigoureuse du sujet, il était donc possible de déterminer le problème posé par la citation. Il ne s'agit pas seulement ici d'une définition du personnage de théâtre, ni d'une illustration de la théorie générale de Stanislavski sur l'acteur, mais bien de la mise en évidence de l'interaction dynamique qui lie le personnage et l'acteur. L'un, d'une certaine façon, ne peut se définir sans l'autre. De nombreuses copies ont été des dissertations un peu générales sur le personnage, oubliant d'analyser le sujet de près. Par exemple, l'idée de

« protection » a rarement suscité de réflexions sur ce dont il s'agit de se protéger...

L'absence d'attention réelle à la formulation proposée a conduit bien des candidats à proposer un déroulé historique des différentes conceptions du personnage de théâtre, sans véritable lien avec le sujet. La citation, trop souvent, sert de prétexte à une récitation de cours. Le jury insiste, encore une fois, sur la nécessité de lire le sujet, d'abord et avant tout, d'en saisir les enjeux, avant de mobiliser les connaissances acquises en cours, par ailleurs souvent bien maîtrisées par les candidats. Il ne s'agit pas de raconter des pièces de théâtre, mais de les analyser, il ne faut pas non plus les multiplier : certaines copies écrasent la réflexion sous la multitude des exemples.

La formulation du sujet, qui a pu à juste titre dérouter certains candidats, invitait à confronter la citation aux œuvres du programme. Il était en effet possible d'articuler la pensée de Stanislavski et les réflexions sur l'acteur proposées à la fois par Shakespeare dans *Hamlet* et par Craig. Cette mise en perspective permettait une contextualisation et une mise en question de la pensée de Stanislavski qui s'ancre véritablement dans la réflexion proposée par le sujet, et évite la récitation de cours. La notion de « construction », centrale chez l'auteur de la citation, est plus éloignée de la réflexion de Shakespeare et de Craig, qui proposent deux conceptions diamétralement opposées du travail de l'acteur sur son rôle. La place du metteur en scène, enfin, est interrogée par Craig, qui permettait une complexification de la réflexion en introduisant un troisième terme. Certaines copies ont en outre su analyser avec pertinence telle ou telle mise en scène d'*Hamlet*, tel ou tel travail d'acteur sur le personnage d'*Hamlet* à la lumière du problème posé par Stanislavski.

Le jury a eu le bonheur de lire quelques excellentes copies, témoignant non seulement de connaissances solides, mais aussi de bonnes qualités de rédaction et d'argumentation, et d'une appréhension fine du fait théâtral, dans toutes ses dimensions, à la fois théoriques et pratiques, même si un nombre assez important de copies montrait de grandes capacités d'intelligence malheureusement restées sous-employées. Les meilleurs candidats ont su tirer de leur expérience propre de lecteur et de spectateur (l'expérience d'acteur est rarement mobilisée à bon escient) la matière d'une réflexion à la fois érudite et sensible, mettant en lumière les tensions à l'œuvre dans le processus de création sans chercher à réduire les contradictions opérantes qui permettent de saisir dans sa complexité la fabrique théâtrale.