

## COMPOSITION D'ÉTUDES THÉÂTRALES

**Sylvain DIAZ, Céline FRIGAU-MANNING, Olivier NEVEUX, Catherine NICOLAS**

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Les candidats avaient cette année à commenter une citation de T. Kantor extraite de *Leçons de Milan*. Il s'agit d'un propos « manifeste » d'artiste et cette dimension (ou cette singularité) s'est vue trop peu prise en compte dans les analyses.

Les bonnes, très bonnes copies sont celles qui ne craignent pas un corps-à-corps avec la citation, entretenant avec elle un rapport direct et suivi. Elles ont ainsi affronté la radicalité des propos discutables de Kantor et n'ont pas contourné les difficultés induites par sa position tranchée. Les travaux les plus intéressants ont ainsi su construire un développement remettant en cause l'évidence de ses convictions — sans pour autant se poser en juge et venir le « corriger » —, les spécifier, et les mettre à l'épreuve notamment de la scène contemporaine et d'une pensée active du théâtre.

Le jury regrette qu'au terme d'une introduction et souvent d'un début de première partie attachés à élucider la citation posée, celle-ci ne soit souvent plus ensuite qu'un prétexte pour des développements se proposant d'aller au-delà ou, pourrait-on dire, à côté. Dans certains cas, elle est même littéralement perdue de vue par les candidats qui n'en font plus mention. Souvent, d'ailleurs, les copies semblent se raccrocher à la récitation de parties de cours, vaguement liées à la citation, au détriment d'une réflexion plus originale et audacieuse, réellement attentive aux enjeux pour la pratique et la pensée théâtrale de la citation.

L'identification d'une problématique pertinente doit faire l'objet d'une réflexion soignée. On ne saurait se contenter d'une généralité du type « quelle relation entre l'acteur et l'objet » ou d'une « problématique paraphrasée », pourrait-on dire, se contentant de reformuler ou même de calquer la citation donnée à la réflexion. Nombreuses sont les copies qui proposent, en guise d'accroche, une citation d'Aristote, Georges Banu, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Lamartine, Montaigne, Jean-Luc Mattéoli, Francis Ponge, Anne Ubersfeld ou encore Antoine Vitez. Outre le caractère souvent arbitraire du rapprochement, ce dernier se trouve dans la majorité des cas justifié sous la forme d'une analogie hasardeuse (« de même... ») visant à introduire la citation, mais échouant d'emblée à en saisir la spécificité et les enjeux. L'approche du sujet à partir d'un propos exogène gangrène ainsi le traitement de la citation avant même que celle-ci soit exposée. Le jury encourage les candidats à délaisser ce type d'approche qui tend à fausser d'emblée les enjeux posés dans les propos à analyser, et à lui préférer une entrée en matière permettant réellement d'introduire la citation, soit par une mise en contexte aussi précise que possible, ici, du travail de Kantor, soit par le choix d'un exemple scénique en lien avec la citation.

Trop de travaux ont tendance à reproduire l'architecture du raisonnement de la citation proposée, ne parvenant de ce fait à interroger cette pensée, seulement à la vérifier — et à l'accompagner sans regard critique. C'est notamment qu'ils peinent à la problématiser. À défaut de vraie structure, le développement évolue parfois de façon chaotique. Certaines copies adoptent la forme du catalogue, enchaînant les uns aux autres des exemples peu analysés, ou de l'anthologie d'exposés, sans penser le lien d'une œuvre à l'autre.

Les copies attestent d'une certaine uniformité du *corpus* artistique et critique : de page en page, ce sont bien souvent les mêmes exemples et les mêmes références qui reviennent — notamment quelques spectacles qui font l'actualité. Ont été particulièrement appréciées les copies explorant d'autres horizons y compris disciplinaires : l'ouverture vers la danse, la performance ou les arts plastiques était bienvenue tout comme les mentions, lorsqu'elles étaient rigoureuses, de formes spectaculaires extra-occidentales.

Il faut par ailleurs rappeler que les exemples n'ont d'intérêt que s'ils sont traités, commentés, qu'ils participent de la réflexion, favorisent l'argumentation. Trop souvent, ils sont convoqués à des fins illustratives, mentionnés aussi vite qu'oubliés et abordés pour confirmer un propos, laissant peu de place à la possibilité d'une pratique subtile de spectateur. Les candidats sont encouragés à raisonner leur *corpus*, à penser non seulement leur enjeu mais leur qualité dans la démonstration.

Les candidats sont invités à faire preuve d'une approche de l'histoire et notamment de l'histoire du théâtre moins superficielle et moins téléologique. On regrette la récurrence des approches de type progressiste

(« l'objet a longtemps été considéré comme un accessoire secondaire ») ou des inepties du type « Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y a que très peu d'objets dans le monde ». Le jury déconseille de ce fait aux candidats de se livrer à une historiographie du théâtre qui, en quelques pages, apparaît toujours hâtive et lacunaire et donc frustrante pour le lecteur. Elle met en évidence des manques, plus que des atouts : parmi ces manques, on mentionnera l'absence de toute référence au drame bourgeois diderotien, largement enjambé par les candidats qui passent sans difficulté du classicisme au naturalisme. Cette historiographie fait souvent apparaître de grandes imprécisions chronologiques (apogée du naturalisme en 1980), des incertitudes notionnelles, de préjudiciables raccourcis et simplifications. À cette vue panoramique qui contribue à perdre le sujet, on préférera une approche ciblée valorisant des œuvres et des artistes qu'il faut cependant recontextualiser. Car parallèlement à cette convocation souvent sommaire de l'histoire du théâtre, nombre de copies ne tiennent compte ni des contextes ni des conjonctures et semblent couper le théâtre de tout autre horizon : social, technique, politique, philosophique et même artistique.

Il semble qu'il soit possible de mettre en rapport les piètres qualités de langue et de rédaction d'une part non négligeable des copies avec la longueur de celles-ci. Trop de candidats paraissent penser que l'évaluation se joue notamment au nombre de pages et privilégient la longueur à la profondeur conceptuelle. Le jury ne saurait trop recommander de resserrer davantage le propos pour gagner en qualité, et de ne surtout pas faire l'impasse sur un moment crucial et non négociable de l'épreuve : la relecture, pour laquelle il convient de réserver plusieurs dizaines de minutes, exclusivement concentrées sur la traque des bévues et fautes de grammaire et d'orthographe.

Car une grande majorité des copies atteste d'importants défauts rédactionnels : orthographe et grammaire très malmenées, syntaxe approximative, sans parler des très nombreuses maladresses, familiarités, répétitions, anglicismes, néologismes qui ponctuent, voire rythment les dissertations. Le jury déplore particulièrement la récurrence des fautes d'orthographe touchant au vocabulaire spécifiquement théâtral : le décors\*, théâtre\*, theatre\*, l'objets\*, l'acteurs\*, Peter Brooke\*, Sarah Bernhard\* mais aussi marionette\*, élisabetein\*, ceriseraie\*, Clitemnestre\*, Samuel Becket\*, Eschile\*, ... Le jury regrette, par ailleurs, un trop grand nombre de maladresses ou de naïvetés donnant lieu à des formules familières, stéréotypées, hagiographiques ou impressionnistes (« la culture avec un grand C » ; « excellent metteur en scène » ; « la poétisation du réel » ; « la poésie matière première du théâtre » etc.). Ornées de ratures, 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 des candidats.