

ÉTUDES THÉÂTRALES

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Christian Biet, Jean-Loup Rivière

Coefficient : 3 ; durée : 6 heures

Remarques générales

Comme l'an passé, le jury a pu lire de bonnes copies, et juger que la préparation avait été tout à fait adéquate. Sur les 77 candidats à cette option, nous avons eu le plaisir de constater que 9 ont été admissibles (2 sur 18 candidats à l'ENS (Paris), et 7 sur 59 candidats à l'ENS LSH), et que 5 ont été admis (1 à l'ENS (Paris), 4 à l'ENS LSH). Quelle que soit donc l'école visée, les résultats sont là, ce qui ne peut donner qu'à espérer aux futurs candidats. Le jury pense que, grâce à la concertation qui a pu s'opérer avec les enseignants, les règles du jeu sont claires et la confiance réelle. Il souhaite que les choses continuent ainsi. Et lorsqu'il s'agira, peut-être, de réformer cette épreuve, il associera à sa réflexion les enseignants.

Il convient néanmoins de transmettre quelques remarques importantes.

Méthode

Il faut que les candidats sachent "serrer" la démonstration en fonction de la problématique, sans passer du coq à l'âne, ni vouloir tout mettre de ce qu'ils ont lu ou entendu en cours d'année. Ils doivent conduire une réflexion qui, pour être nourrie par les cours les plus pertinents, n'en soit pas moins personnelle. Nous répétons que, dans le sujet donné, tous les mots et expressions, ainsi que la forme et le ton du texte doivent être examinés. Nous répétons également que l'histoire du théâtre ne se réduit pas aux œuvres du programme. En ce qui concerne cette année, la plupart des copies réduisaient le XIXe siècle au romantisme et au naturalisme : il y a bien d'autres dramaturgies dans cette période qui ont un rapport aux œuvres étudiées. En outre, s'il était important de bien s'entendre sur la question de l'illusion en fonction des textes du programme, il était aussi nécessaire de réfléchir à la distance qui nous en sépare. Or, les diverses tentatives pour dépasser ou reformuler la question de l'illusion ont été peu nombreuses, tant il a semblé évident (et facile) aux candidats de terminer sur les échecs, ou les demi-échecs, du romantisme et du naturalisme. Les formes désignées par des classifications académiques ont cependant une histoire distincte. Par exemple, comment parler "d'échec" du naturalisme quand il y a aujourd'hui des dramaturgies que l'on pourrait dire "naturalistes", même si elles ne sont pas (pas encore) ainsi qualifiées ? D'autre part, ce n'est pas parce qu'un courant n'est pas éternel que sa fin signe un échec...

Parler du naturalisme, pouvait aussi conduire à parler de la peinture : aucun candidat ne l'a fait. Considérer l'unité de ce courant esthétique pouvait nourrir la réflexion. Il est frappant, à ce propos, de voir que le naturalisme est toujours défini d'un point de vue plastique (modalité de la représentation), et non comme choix d'objets ou de thèmes jugés indignes auparavant. Or, le naturalisme est sans doute plus facile à qualifier par les sujets imités que par l'imitation même.

Quelques remarques plus spécifiques :

- Comme l'an passé, nous redisons que le nombre de spectacles vus n'importe pas : le jury attend du candidat qu'il sache penser son expérience de spectateur, et la nouer aux

questions traitées. Ceci implique de donner un statut précis aux spectacles qui ne sont connus qu'indirectement (récits, témoignages, filmages), pour ne pas les considérer comme des spectacles vus réellement.

- Il faut évidemment se méfier des idées toutes faites et des stéréotypes, mais cette "évidence" a du mal à s'imposer. Par exemple, d'où vient l'idée que *Cromwell* est injouable ? Sous le prétexte qu'il n'a pas été joué ? Toutes les pièces sont jouables, comme tous les textes sont traduisibles, il reste à savoir comment... Et, quant au style, il faut se méfier des expressions toutes faites (par exemple, commencer une phrase par "De tout temps" annonce en général une sottise.). Les références, enfin, doivent être sûres (Il faut, par exemple, citer des œuvres et des auteurs qui existent : "*Les Oiseaux* de Beck" sont une chimère, à moins que Hitchcock n'ait filmé *Les Corbeaux*).

- Personne n'a fait référence au jeu enfantin, à "l'illusion" dans laquelle il s'exerce, au "comme si" qui le règle (voir Stanislavski). Cette lacune est sans doute liée à la nature des programmes scolaires, mais le jury s'étonne qu'entre la philosophie et les études théâtrales, la notion de "jeu", dans toutes ses dimensions, ne soit pas abordée, ou qu'aucun candidat n'y ait songé.

- Aucune référence n'a été faite au cinéma. Il est difficile d'imaginer qu'aucun candidat n'ait jamais vu un film, et que cela soit sans conséquence sur sa manière de réfléchir au théâtre. Sur la question de "l'illusion imparfaite", la comparaison avec le cinéma pouvait être très féconde, d'autant que les candidats ne pouvaient ignorer qu'Antoine, dont l'œuvre était au programme, fut aussi cinéaste.

- Il faut parler du "spectateur" avec un peu de rigueur : en essayant de penser les effets d'un mode de représentation, beaucoup (tous...) parlent d'un spectateur imaginaire, virtuel, supposé, bref, d'un spectateur qui n'existe pas. Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas en parler, mais il faut le faire en tant tenant compte de sa virtualité. On ne peut pas dire positivement, comme c'est le cas dans nombre de copies, "le spectateur va penser que", "va éprouver telle émotion", "va croire que", etc. Le seul spectateur réel, c'est le sujet qui en témoigne. "Le" spectateur est une fiction.

- Peu de candidats ont parlé de l'hallucination, de l'hypnose, c'est dommage, car ce sont des notions qui aidaient à penser les questions posées par le texte.

Le sujet

La difficulté principale de ce sujet était liée à l'extension de la notion d'illusion, et aux malentendus, aux considérations vagues, aux approximations qu'elle peut entraîner. Les meilleures copies sont celles dont leur auteur a pris soin de définir rigoureusement le sens du mot, non dans sa généralité, mais dans l'usage qui permettait de traiter le sujet.

Il était ainsi important de partir de l'idée que personne n'est dupe, que l'illusion absolue ne peut exister dans les faits : Zola lui-même affirme que, sur scène, il n'y a que des illusions plus ou moins parfaites... Le problème n'était donc pas de lutter à toute force pour ou contre l'illusion absolue, mais d'admettre qu'elle n'existe en réalité pour personne, tout en constatant que, malgré les conventions, elle est une visée. On pouvait donc partir (mais partir seulement) de l'idée que ne pas être un défenseur de l'illusion parfaite, ce n'est pas pour autant dire que l'illusion n'existe pas au théâtre — ce que dit Stendhal, c'est qu'il peut y avoir de l'illusion quand même, même imparfaite...

La lecture critique, en amont, de Marmontel, en aval, de Peter Szondi, et de Stendhal lui-même, à cet égard, aurait pu être fructueuse (Szondi n'a été cité qu'une seule fois, Marmontel jamais, *Racine et Shakespeare* parfois). D'autre part, très peu de candidats ont cité Diderot. La question posée exigeait quasiment d'y faire référence (pendant les deux années de préparation au concours avec option théâtre, il faut avoir (au moins) fréquenté et médité quelques textes essentiels d'Aristote, de Corneille, de Diderot, de Stanislavski, et de Brecht...

De même que l'opposition entre le Romantique et le Classique ne s'opère pas directement sur la question de l'illusion, mais plutôt sur la distinction vrai/vraisemblable, de même il était nécessaire de réfléchir à la manière dont Hugo, Strindberg, Antoine entretiennent un rapport à l'illusion, non comme fin, mais comme moyen. La question que posait la citation résidait donc moins dans l'illusion absolue ou imparfaite — les protagonistes s'étant partiellement accordés sur ce point — que dans le “prenez garde” final. Ou plutôt dans le comment et pourquoi prendre garde ? en fonction de quelle histoire ? de quel but ? de quelles conventions ?

De plus, aucun candidat n'a véritablement tenu compte du fait que le texte à commenter rapporte une conversation, qui, pour être imaginaire, n'en présente pas moins l'imprécision qui lui est naturelle. Il ne s'agit pas d'un texte théorique aux concepts denses et définis. Il fallait redonner un peu d'armature conceptuelle au texte, à partir de quoi il était possible de déplacer la question. Par exemple, le naturalisme a presque toujours été référé à l'illusion absolue, sous prétexte que des objets “réels” remplaçaient des toiles peintes, mais l'illusion n'est-elle justement pas du côté de la toile peinte ? Et est-elle une catégorie pertinente pour penser le naturalisme d'Antoine ? Ce n'est pas sûr. Enfin, à partir du moment où l'on avait établi qu'il n'y a en art que des illusions imparfaites, il fallait se demander sur quel point l'Académicien cède quand il en convient, et, donc, commenter le “Prenez garde” dont de rares candidats se sont souciés.

Les différents types de plans.

Le plan le plus courant a consisté à se perdre dans l'oscillation entre l'illusion qui dupe et la convention qui éloigne. Les candidats répétaient alors ce mouvement circulaire : il existe bien au théâtre une recherche d'illusion parfaite, mais elle n'est pas possible, et pourtant on la recherche, sans succès.

Variante de ce plan : le candidat ouvrait son travail par le fait que le Romantique combat l'illusion vraisemblable (classique) au nom de la vérité poétique théâtralisée, puis il poursuivait en expliquant que le Naturaliste combat la théâtralisation romantique au nom d'une nouvelle vraisemblance qui a pour idéal l'illusion parfaite, enfin terminait sa copie en énonçant l'idée que l'illusion parfaite est impossible, que le naturalisme lui-même donne des signes de théâtralité, ce qui ruine l'illusion, ou ce qui amène à la mise en place d'une volonté de vérité par l'art qui réunit alors tout le monde... Cette variante est plus intéressante, mais généralement peu convaincante parce qu'elle a tendance à s'enfermer en revenant sur le premier paradoxe (option majoritaire), ou (option minoritaire) en voulant le dépasser par des assertions vagues et médiocres (“La société vient chercher au théâtre un reflet d'elle-même”, “réfléchir le réel, c'est le cautionner”, “Le théâtre c'est la vie”...).

Autre variante : ouvrir sur Hugo encore (La pièce de Victor Hugo a énormément plu aux candidats de manière générale) en montrant que le romantisme adore la théâtralité tout en recherchant une illusion capable de représenter l'Histoire, poursuivre sur Strindberg et Antoine en montrant qu'ils recherchent une illusion plus intime tout en ne négligeant pas la théâtralité, terminer en disant que les uns et les autres se retrouvent sur l'idée d'un théâtre d'art (historique ou intime) qui a pour but la vérité.

Autre variante encore sur le problème de la vérité : 1. Strindberg et Hugo sont dans la volonté d'illusion. 2. Mais ils sont aussi dans l'expression de la théâtralité. 3. Leur problème est en fait le même que celui des romantiques : dire le vrai, et il y a mille manières de dire le vrai au théâtre.

On voit que ces différents plans ont le défaut principal de ne pas être dynamiques, de s'enfermer dans l'oscillation initiale, ou de trouver une idée finale un peu fade qui cherche le

compromis, voire l'harmonie. Or, le théâtre n'est pas précisément un lieu d'harmonie, et les questions posées par Stendhal ne vont pas dans cette direction.

Ainsi, les bonnes copies ont, avec plus ou moins de précision, relevé le “prenez garde” en se demandant ce qu'il faisait là, et s'il n'était pas, précisément, un moyen de dépasser la *mimésis* conçue comme adéquation transparente du Monde et de sa Représentation pour y voir une relation tendue que la scène a pour vocation d'expérimenter. En dépassant l'évidence de l'oscillation, on pouvait alors se demander s'il pouvait y avoir, au théâtre, un autre régime que celui de l'illusion, autre que l'identification. Dès lors, on pouvait se tourner vers la mise en scène contemporaine (Langhoff, mais il n'est pas le seul) pour voir en quoi elle s'empare d'Antoine pour rendre ostensible et théâtral le jeu du naturalisme, l'entraîner vers l'expressionnisme ou la distance, par exemple.