

COMMENTAIRE DRAMATURGIQUE D'UN EXTRAIT D'UNE PIÈCE

ÉPREUVE À OPTION : ORAL

Christian Biet ; Jacques Lassalle

Coefficient de l'épreuve : 3

Durée de préparation de l'épreuve : 1 heure 30

Durée de passage devant le jury : 30 minutes dont 20 minutes d'exposé et 10 minutes de questions ?

Type de sujets donnés : extrait d'une pièce

Modalités de tirage du sujet : tirage au sort d'un sujet

Liste des ouvrages généraux autorisés : aucun

Liste des ouvrages spécifiques autorisés : œuvre dont le sujet est extrait

Cette année, deux candidates ont eu la possibilité de participer au premier oral qui ait jamais eu lieu pour le concours d'entrée à l'ENS Paris en option théâtre, et l'une d'entre elles a été admise. Le jury, composé d'un metteur en scène enseignant le théâtre et d'un universitaire en études théâtrales, a souhaité les entendre avec une grande bienveillance, dans la mesure où cette épreuve, n'ayant eu aucun précédent, restait assez floue dans ses principes et dans son effectuation, aussi bien pour les préparateurs que pour les candidats. Il est donc important que ce premier rapport donne quelques règles et souligne un certain nombre de principes qui devront, dans les années suivantes, être considérés avec la plus extrême précaution.

Le règlement de cette épreuve indique qu'il est proposé au candidat un texte dramatique d'un des auteurs du programme (à l'exception des textes choisis comme matière de l'écrit, c'est-à-dire, cette année, de *Cromwell* et de *Mademoiselle Julie*) afin qu'à partir d'un fragment déterminé, le candidat se livre à une étude *dramaturgique* spécifique.

La prestation orale, correspondant à cette étude, doit durer environ une vingtaine de minutes et comporter — à un moment particulier que le candidat choisit *et qui doit être significatif et non illustratif* ou « *obligé* » —, la lecture d'un passage assez court (attention à la lecture qui a cette année été décevante !). À la suite de cette étude, le jury, qui n'est pas intervenu jusqu'ici, pose quelques questions durant les dix minutes qui restent. Ces questions sont destinées à prolonger le travail du candidat, à s'informer sur ses acquis en matière de dramaturgie, de mise en scène, de connaissance des notions majeures en études théâtrales ; elles sont toutes, encore une fois, bienveillantes (donc destinées, en termes pratiques, à aider le candidat à bénéficier d'une meilleure note). Là sont les données de base.

On signalera que le jury a choisi, pour cette première année, de ne pas proposer, en plus du fragment de texte, un document vidéo ou des documents sur des supports d'image, de manière à simplifier le travail de commentaire. Cependant, il se réserve la possibilité de le faire l'an prochain ou les années suivantes. Le cas échéant, on ne demandera pas au candidat de se livrer à une analyse de spectacle à partir du (ou des) document(s), mais de se servir de ce(s) support(s) pour marquer les tensions dramaturgiques, illustrer les choix des mises en scène de référence, etc. Ces documents serviront donc à étayer la démarche dramaturgique du candidat.

Les deux sujets qui ont été tirés par les candidates ont été, d'une part, le début de *Père de Strindberg* et, d'autre part, le début de l'acte II de *Ruy Blas* de Hugo.

Pour chacun des textes proposés, la longueur des passages était d'environ une dizaine de pages photocopiées, de manière à ce que les candidats puissent étoffer leur commentaire, construire une ou plusieurs lignes interprétatives à même d'être transcrites par un metteur en scène, repérer les articulations particulières, faire le lien entre la proposition textuelle de Strindberg et de Hugo et un éventuel passage à la scène — cette éventualité n'étant pas donnée comme une actualisation personnelle et directe, ni comme un commentaire d'éventuelles mises en scène ayant été produites dans le passé (pour *Ruy Blas*), mais comme un repérage des tensions figurant dans le texte et sur lesquelles il s'agissait de réfléchir.

Les candidates ont cherché, le plus souvent, à mobiliser leur expérience de spectatrice, voire pour l'une d'entre elles, de praticienne et d'écrivaine, mais, malgré cela, elles en sont généralement restées au texte sans réellement se poser le problème de son actualisation scénique, de sa performance et de sa représentation tel qu'il peut apparaître en ce début du XXI^e siècle. Et si l'une des candidates a su prendre un léger avantage, c'est qu'elle a un peu mieux mobilisé, parallèlement à sa préparation, cette expérience, en abordant l'actualisation scénique avec plus de précision, plus de distinction.

On notera ainsi que rien ne remplace l'abord en situation des processus de travail scénique, rien ne remplace l'intérêt pour le passage concret du texte au plateau, qui peuvent être abordés, durant l'année de préparation, par des rencontres d'artistes, par une présence très fréquente dans les théâtres, qu'il s'agisse, ou non, des auteurs ou des textes du programme.

Il y a eu, cette année, quelques réflexions ponctuelles (par exemple une réflexion sur le déséquilibre du plateau tel que Strindberg le dispose, sur « l'espace troué de portes » que l'auteur de *Père* prévoit, sur le rapport entre la nature hors-scène et le lieu encombré et contraint tel qu'Hugo le décrit) tout à fait intéressantes, mais ces réflexions restaient comme prisonnières du texte de l'époque, et se limitaient à l'entreprise de Strindberg et de Hugo, sans qu'on puisse penser à les rejouer aujourd'hui, peut-être différemment. De même, les enjeux majeurs des passages (la lettre qui, dès la première scène doit brûler la poitrine de la Reine) ont souvent été sacrifiés au profit de la ponctualité des remarques. Enfin, pour ce qui est des personnages, il aurait été nécessaire de leur donner une conduite, au sens où les dramaturges peuvent proposer aux comédiens des images qui informent la constitution de leurs rôles (le héron sur une patte de Don Guritan dans *Ruy Blas* par exemple, la posture, la voix et le costume de la duchesse d'Albuquerque, leur impact sur la Reine, sur Casilda, la mise en place de ces rapports dans les mouvements possibles ou impossibles des comédiens, les déplacements sur le plateau, la théâtralisation de la contrainte), etc.

Si l'enjeu des deux prestations orales des candidates a manifestement été de décrire, d'analyser, de commenter le texte, en honorables spécialistes de littérature, il n'a pas été de suffisamment problématiser, de questionner la proposition textuelle, d'envisager des options de lecture, d'interprétation, de jeu, de perception au présent dans et à partir de ce qui fut écrit. C'est donc sur ces points qu'il est urgent de travailler lors d'une prochaine préparation.

En d'autres termes, ce que le jury attendait, c'était un *travail dramaturgique*, et non un commentaire littéraire ; c'était une analyse des tensions induites par le texte dans son rapport à la scène actuelle ; c'était un effort pour mieux comprendre, par exemple, que les indications scéniques internes ou externes formulées par les auteurs, n'ont rien d'obligatoire — quoi qu'en disent les auteurs, et même si ce point entraîne à penser une opposition entre l'acte auctorial et l'acte dramaturgique, ou l'acte de mise en scène —, mais qu'elles sont là, à la disposition d'un travail de création cohérente qu'un dramaturge doit examiner, puis qu'un

metteur en scène doit actualiser avec l'ensemble des praticiens, scénographes, acteurs, costumiers, etc, devant un public particulier.

Ainsi, qu'Hugo, à son époque, sature les indications scéniques du second acte de *Ruy Blas*, remplit virtuellement, par son texte, le plateau grâce à des injonctions, c'est une chose, mais qu'un dramaturge contemporain décide, ou non, de proposer de les actualiser, de telle ou telle manière, et qu'il y repère l'amorce d'un travail interprétatif, c'est une autre chose, une autre posture qu'il convient de prendre en charge. Or, aucune des deux candidates n'a souhaité remettre en question, ne serait-ce que par provision, la nécessité de rendre absolument compte sur le plateau des indications écrites par Strindberg ou Hugo — sauf, durant l'entretien, sous la pression du jury.

De même, dans la présentation des auteurs et des fragments des pièces, il conviendra, dans les prochaines années, de s'éloigner de la mécanique rhétorique trop bien huilée de l'exposé littéraire, ou de la convocation d'un maximum de références annexes et souvent fort éloignées des enjeux du passage proposé, et de mettre l'accent sur des questions de mise en scène, d'engagement personnel, de public et de tension entre, d'une part, l'autrefois et l'ailleurs de l'œuvre et son présent et, d'autre part, l'ici et le maintenant de la représentation contemporaine.

Une piste possible peut, bien évidemment, être celle qui repère la distance historique entre le texte et sa performance (passée et surtout) présente et qui envisage les mises en perspective historiques telles qu'une mise en scène doit, à terme, les produire, mais c'est loin d'être la seule.

Une autre piste, complémentaire, est celle qui repère les difficultés, les *tensions*, encore une fois, contenues dans le texte et qui supposent à la fois une reconnaissance des difficultés de passage à la scène, et un choix astreint à la cohérence. Ces tensions peuvent résider aussi bien dans la composition des passages proposés (opposition des scènes, différence de rythme, de tempo, opposition ou complémentarité des thèmes, continuité ou discontinuité des scènes par rapport à la fable, etc.), dans le clivage des personnages, donc du jeu du comédien, ou encore dans la définition de l'espace (un espace dramatique, fictionnel ou non, pris dans son rapport avec le lieu du plateau), etc.

Ce que le jury voudrait ainsi apprécier, c'est plutôt la manière dont le candidat souhaite travailler à partir des textes, la cohérence qu'il souhaite produire, l'impact auquel il réfléchit, plus que sa façon de convoquer un maximum de références extérieures, ou de faire état d'une culture générale concernant l'auteur sans pour autant mettre cette culture en rapport avec le passage proposé.

Que faire sortir de ces textes ? quelles lignes dramaturgiques choisir après avoir déterminé un ou plusieurs choix possibles ? comment conserver systématiquement l'idée du temps et du lieu propres au plateau dans cette optique ? Sur quelles nécessités s'appuyait alors et s'appuierait aujourd'hui la mise en scène ? Comment établir, ou non, un lien entre ces nécessités qui peuvent être différentes ? Ce sont les questions que le jury aurait aimé voir posées.

Le jury aurait aussi aimé entendre des réflexions dynamiques qui évitent l'illustration, même érudite, du texte proposé, qui ne se dépêchent pas de trouver, trop vite le plus souvent, des solutions pratiques de mise en scène avant même de soulever les questions dramaturgiques. Car avant de jouer, de représenter, et avant de régler les mises en scène, les praticiens réfléchissent aux options qu'ils ont et à celles qu'ils vont tester, puis choisir en fonction de la cohérence qu'ils souhaitent imprimer à l'action scénique. C'est pourquoi il est d'abord capital

de mettre le texte en tension, comme on le répète encore, une tension qui, longuement pesée, permet de prévoir ensuite quelque chose de concret là où le texte ne fait que dire, tout cela sans trop vite vouloir fixer la scénographie, le jeu, l'adresse, mais en cherchant, peu à peu, à les définir.

C'est ce moment particulier de travail, ce moment consacré à l'émergence des questions textuelles peu à peu mises en pratique qu'il est important de cerner et d'approfondir, avant de trouver des réponses précises que, d'ailleurs, le travail du plateau confirmera ou non. C'est ce moment là que l'on aimerait voir évoqué lors de l'oral.