



## Études théâtrales

### Écrit

#### *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 lier 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.

## **Oral**

Le protocole choisi pour l'oral d'études théâtrales du concours d'entrée à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines, qui avait lieu en 2006 pour la troisième fois, est un bon moyen d'évaluation des candidats. Nous en rappelons les principes :

Les candidats disposent de deux heures de préparation (commentaire dramaturgique d'un extrait d'une pièce au programme, et présentation de leurs connaissances pratiques). L'épreuve dure une heure, et est divisée en trois temps à peu près égaux.

Le premier est un commentaire de l'extrait proposé. Ce commentaire est de nature " analytique " : le candidat s'adresse au jury. Le second est un commentaire " en acte " : le candidat peut faire appel au régisseur et/ou aux deux personnes faisant fonction d'acteurs, utiliser le plateau nu de la salle Kantor sur lequel il peut installer des éléments de mobilier (table, chaises), et qu'il peut

éclairer à sa guise, mais sans effets. Ces éléments mis à la disposition du candidat peuvent n'être pas utilisés : il s'agit d'une possibilité, non d'une obligation. Il n'est nullement demandé au candidat de montrer, dans cette partie " pratique " de l'épreuve, qu'il est un metteur en scène accompli. Les acteurs et le plateau dont il dispose sont là pour varier les formes du commentaire. Ce qui est évalué, c'est l'aptitude du candidat à poser des questions théâtrales suscitées par le texte proposé, non ses capacités à les résoudre. Il ne doit cependant pas se priver d'avancer des solutions s'il en imagine... La forme de ce commentaire est donc très libre. L'important est que le jury puisse voir le candidat s'adresser à quelqu'un d'autre : le régisseur, les acteurs. Nous insistons sur cette liberté pour que les candidats choisissent la forme qui leur soit adéquate.

Le troisième temps est un entretien avec le jury, nécessairement distinct des temps précédents. Il ne s'agit pas tant d'un " contrôle de connaissances " que d'une brève " séance de travail " d'une vingtaine de minutes avec le jury.

Que tirer de l'expérience de cette année, alors que sept candidats étaient admissibles ?

Tout d'abord, que cette épreuve doit bien conserver son caractère d'analyse dramaturgique par deux moyens éventuellement distincts, et qui peuvent être également mêlés : l'exposé, la mise en scène. Plusieurs candidats ont donné l'impression d'utiliser cette épreuve pour faire montre de l'amplitude de leurs connaissances et de leurs compétences. Les exposés ont été de qualité inégale, mais tous de bon niveau. Les esquisses de mise en scène ont paru souvent comme la démonstration d'une aptitude, plutôt que comme instrument d'analyse. Il n'est pas nécessaire que l'analyste s'efface devant le praticien. Les deux ont un égal droit de cité sur le plateau. Il était cependant très satisfaisant de voir que la pratique de l'analyse dramaturgique est une chose acquise et incontestable, et à laquelle les candidats sont très bien préparés.

Rappelons toutefois ceci :

Le travail de plateau avec des acteurs est un moyen d'interroger le texte, d'en envisager les interprétations possibles, d'en dénouer les énigmes éventuelles, bref, de faire surgir ce que le simple commentaire ne peut faire. Par exemple, il faudrait se demander ce que devient le sens dramatique d'une scène à deux personnages s'ils se font face, s'ils se tournent le dos, s'ils sont proches, s'ils sont éloignés, etc. Il ne faut pas hésiter à se poser des problèmes très concrets. Par exemple, dans une scène étudiée, un personnage parle à l'oreille d'un autre : peut-on déduire du texte ce qu'il lui dit, faut-il faire une hypothèse sur ce secret afin de permettre à l'acteur de trouver le geste exact ?

Les candidats doivent aussi se défaire de l'idée que leurs certitudes sont le plus à même d'emporter les suffrages du jury. Il est bon de s'être forgé une esthétique personnelle, d'avoir élaboré des critères de jugements étayés par l'expérience, les maîtres et la réflexion, mais le contact avec une œuvre d'art est le temps de leur mise en cause, du doute, du remaniement. Dans ce avec quoi je suis en désaccord, n'y a-t-il rien qui puisse modifier mon point de vue ? Tel mot, tel geste, telle situation ne viennent-ils pas fissurer une opinion avérée ? Par exemple, il n'est sans doute pas illégitime de dire que Strindberg est " misogyne ", mais la scène travaillée qui suscite ce rappel permet-elle de dire le sens de " misogyne ", n'est-elle pas aussi une réfutation de cette opinion, etc. ? Les certitudes ne sont bonnes que si elles permettent une approche libre et ouverte de la complexité.

Il ne faut pas craindre de s'affronter à ce qui est énigmatique, incompréhensible, contradictoire. Le Poète s'interroge, le candidat ne doit ni voir une réponse là où il y a une question, ni donner les réponses. L'art de l'interprète est de savoir reconnaître et donner à entendre une question, il redessine un nœud, il ne le dénoue pas.

Constatons enfin que les meilleures prestations étaient celles dont le travail de détail sur un très court extrait était informé et soutenu par une connaissance profonde de la pièce, par des références à d'autres moments ou situations ou répliques.

# Études cinématographiques

Écrit

Le sujet de la composition d'études cinématographiques proposé en 2006 était une citation de Carl Theodor Dreyer, datant de 1933, et invitant le cinéma parlant à retrouver le chemin de la rue, voire de la ruelle, et du reportage, afin d'échapper à l'étreinte du théâtre filmé : « Le véritable cinéma parlant ne doit pas être du théâtre filmé. » C'est donc la seconde fois que sortait un sujet sur la question du « passage du muet au parlant », rappel utile à l'intention des candidats qui seraient tentés par des « impasses » qu'il faut toujours proscrire (tentation qui explique peut-être un nombre sensiblement élevé de compositions qui n'étaient que des ébauches ou des amorces).

Cette année encore, les candidats avaient été bien préparés et connaissaient bien tant la filmographie que la bibliographie essentielles nécessaires à leur propos : les premiers films parlants de Lang, Hitchcock, Clair, Renoir, Vigo, etc., ont été souvent cités sinon toujours analysés en détail, de même qu'ont été mis à contribution Barnier, Masson, Chion, Comolli et bien d'autres bons auteurs. La plupart des candidats ont bien identifié Dreyer et ont cité *La Passion de Jeanne d'Arc*, pour en tirer d'ailleurs des arguments contradictoires (théâtralité du jeu des acteurs, caractère proprement cinématographique du gros plan, dimension virtuellement présente de la parole...); très rares en revanche sont ceux qui ont cité d'autres films de Dreyer ou évoqué les difficultés qu'a éprouvées le cinéaste à s'insérer dans le nouveau système de production du parlant. Beaucoup de candidats (pas tous, malheureusement) ont bien identifié le contexte très spécifique dans lequel s'inscrivait l'affirmation de Dreyer et ont pris soin de décrire, plus ou moins longuement, ce qu'on entendait alors par « théâtre filmé », concept renvoyant évidemment à des films comme ceux de Pagnol et de Guitry ; très souvent cité par les candidats, *On purge Bébé* de Renoir d'après Feydeau.

Il est dommage que beaucoup de candidats aient négligé de répondre à une interrogation élémentaire s'agissant du document qui leur était soumis : de quel *type* de document s'agit-il ? avous-nous vraiment affaire (comme certains candidats ont semblé le croire) à un texte de théoricien s'efforçant à une définition de la nature « ontologique » du cinéma ? En d'autres termes, l'« autonomie » revendiquée par Dreyer pour le cinéma se confond-elle avec la « spécificité » du cinéma ? n'avons-nous pas plutôt affaire à un texte polémique, normatif et performatif, qui constate et déplore une sorte de régression (ou de perversion) du cinéma parlant vers le « théâtre filmé » (« malheureusement », « la proie », « l'étreinte ») et invite les cinéastes à emprunter (ou à réemprunter) d'autres voies (« il faudra », « doit donner l'impression », « ne doit pas être du théâtre filmé ») ?

Au-delà de ces préliminaires (identification du document, de son auteur, de son contexte) qui seuls permettaient de bien cadrer un débat avant tout *historique*, il était tout à fait légitime de développer diverses argumentations sur les rapports tant historiques qu'esthétiques entre théâtre et cinéma. Historiques : dès les origines, le cinéma a eu plusieurs modèles, qu'on ne saurait réduire (comme semble le faire Dreyer) au « reportage » et aux frères Lumière. C'est ainsi que certains candidats ont évoqué, non sans raison, Méliès et le film d'art (on pourrait évoquer aussi les *photoplays* américaines et la fréquence du passage du roman au film par l'étape intermédiaire de la *dramatisation*). Esthétiques : comme Bazin l'a théorisé dans « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation » et comme le montrent de nombreux exemples, n'y a-t-il pas une théâtralité propre au cinéma, qui vient contredire le « modèle unique » du « véritable cinéma parlant » que semble ici prôner Dreyer ? Pour répondre à ces divers questionnements, il fallait bien sûr circonscrire les concepts avec précision : pour s'en tenir à deux points essentiels, l'expression historiquement datée et généralement péjorative de « théâtre filmé » n'est évidemment pas synonyme avec la « théâtralité » qu'on peut observer et admirer, sous des formes diverses, chez Welles, Cocteau, Visconti, Oliveira... ou Dreyer lui-même ; quant à l'« impression » de reportage,

d'« effet de réel » pris sur le vif et comme inopinément, il est clairement contestable de les réduire à ce que Petr Král appelle le « vérisme » de l'image cinématographique et davantage encore de les confondre avec le « réalisme » conventionnel et très tempéré du cinéma hollywoodien ou européen « classique » des années trente ; quant à l'idée que Dreyer inviterait les cinéastes à préférer le

documentaire à la fiction, elle est manifestement démentie par la citation proposée (« donner l'impression » et surtout « juste au moment où un drame se [noue] dans la famille »).

En résumé, les remarques générales sont identiques à celles qu'on fait chaque année : il faut traiter le sujet proposé, en l'occurrence lire attentivement la citation qui était proposée à la réflexion ; il faut, comme on y était invité, donner « des exemples précis », c'est-à-dire non seulement citer, mais aussi analyser en quelque détail un certain nombre de films ou de séquences de films qui soient pertinents et probants ; il ne faut pas confondre une question et un sujet avant tout historiques, situés dans un contexte lui aussi bien précis, avec une question d'esthétique générale, même s'il ne s'agit évidemment pas non plus d'introduire entre l'histoire et l'esthétique une frontière infranchissable.

Quarante-deux candidats ont composé à l'écrit. Il s'agissait en très grande majorité (38 sur 42) de candidats à l'ENS-LSH, dont quatre ont été admissibles. Les notes se sont échelonnées de 1 à 16, les notes très basses correspondant à des copies très brèves sinon blanches.

## Oral

Depuis l'année 2004, les études cinématographiques sont intégrées au concours d'entrée de l'ENS-LSH. En 2004, les deux admissibles ont été admis mais en 2005, aucun candidat n'avait passé l'admissibilité. Deux candidats admissibles ont passé cette année l'épreuve de spécialité à l'oral. Chacun des sujets proposés comprenait l'analyse d'un extrait de film relevant de la seconde question de l'écrit (Le passage du muet au parlant) et le choix entre trois épreuves pratiques : scénario, tournage ou montage. L'un des candidats a choisi le tournage, l'autre a opté pour le montage. Nous rappelons que la prestation du candidat devant le jury se compose de trois moments de vingt minutes (les deux premiers dans l'ordre choisi par le candidat) : analyse de l'extrait de film, présentation du travail pratique, entretien avec le jury. La prestation insuffisante de l'un d'eux, tant pour l'analyse que pour l'épreuve pratique, conduit à une moyenne de l'épreuve de 10/20.

Lors de l'analyse filmique, le jury a pu apprécier l'examen précis des cadrages ou de l'agencement des plans et la réflexion sur les enjeux esthétiques du parlant. L'étude était souvent marquée par des efforts d'interprétation, avec toutefois des références trop succinctes à l'histoire du cinéma : elle se limitait plus ou moins, selon les candidats, à un simple relevé descriptif, ou à une lecture "symbolique" parfois hasardeuse, là où l'argumentation devrait proposer une mise en correspondance progressive des différents éléments filmiques structurant la séquence autour d'une hypothèse de lecture charpentée qui se développe et éclaire peu à peu la séquence étudiée. En fonction de la longueur de la séquence ou de la progression argumentative, l'exposé peut avancer par plan ou par groupe de plans. Ceci permettrait une meilleure maîtrise du temps d'exposé, une plus grande clarté, ainsi qu'une affirmation plus grande de la personnalité critique du candidat : de quoi favoriser un approfondissement des perspectives esthétiques ou historiques propres au groupe de films ou à l'époque considérés (par exemple par une mise en relation plus précise des choix de Chaplin dans la séquence proposée des *Temps modernes* avec les positions de celui-ci à l'apparition du parlant).

Les deux candidats n'ont pas montré la même maîtrise de l'environnement technique et de l'écriture cinématographique lors de l'épreuve pratique. Si le montage avait donné de bons résultats en 2004, c'est le tournage qui a permis le meilleur résultat cette année. Le jury a pu apprécier la cohérence des candidats, mais il attendait que l'analyse de leurs propres choix par les candidats soit davantage mise en perspective, sans prudence excessive, et surtout plus explicite et plus nourrie (choisir, par exemple, d'organiser un montage en privilégiant le point de vue d'un des protagonistes d'une série de rushes demande à être justifié). Une idée, même intéressante, demande à être soutenue, et en particulier confrontée à d'autres options, à d'autres lectures possibles du matériau proposé. Par là, le potentiel intellectuel et artistique du candidat peut s'affirmer. Rappelons en ce sens que l'épreuve pratique - qu'il s'agisse du scénario, du tournage ou du montage - consiste bien à rendre compte de ce matériau, à travers son propre regard.

L'entretien vise donc à amener le candidat à préciser sa pensée, à l'approfondir et à la nourrir de sa culture cinématographique personnelle.

# Histoire de la musique

## Écrit

C'est la troisième année que l'épreuve de composition d'histoire de la musique a été commune à l'ENS Paris et à l'ENS LSH. Dix-sept candidats ont composé. Les notes obtenues vont de 07 à 18.

Le sujet a porté sur la même question que le sujet de l'an dernier (à savoir le renouvellement de l'univers symphonique à l'époque de Berlioz), ce qui a, semble-t-il, troublé quelques candidats.

La bonne moyenne de l'épreuve témoigne d'une préparation sérieuse. Les candidats ont su en général imaginer un plan permettant de regrouper ou de traverser thématiquement les quatre courants critiques évoqués par le sujet. Cependant, les notions initiales (musique pure/musique à programme) n'ont pas été suffisamment mises en situation dans le grand débat esthétique sur la signification de la musique, et dans l'histoire des genres. Plusieurs candidats se sont focalisés sur la question de la forme considérée comme schéma et ont oublié que notamment le timbre pouvait être considéré comme paradigme structurel, ou encore que la transformation thématique pouvait être conduite par un véritable programme narratif ou psychologique déroulant un parcours d'une autre nature que l'obéissance à des règles d'agencement. A ce sujet, le concept de forme musicale est resté un fantôme. Pour nombre des candidats, la forme se réduit au schéma formel et à la norme académique.

Le rapport entre le vocal et l'instrumental a été à peine effleuré de même que le positionnement des symphonistes face à l'œuvre de Beethoven. Il est curieux de lire, sans explications, que le récitatif a pour fonction la « transmission d'une émotion ». On rencontre toujours des inepties qu'il est difficile de faire passer pour une étourderie. On apprend ainsi au détour d'une copie que la forme sonate est en « cinq mouvements », que la musique de Beethoven « a poussé le peuple à la révolution », que la « musique pure est destinée à plaire »... La fugue est un peu rapidement définie comme « exercice d'école ». Rappelons qu'il vaut mieux éviter de donner des dates si elles sont fausses (Traité de Berlioz situé en 1824 par exemple).

Les exemples précis manquent cruellement dans plusieurs copies et le lecteur a parfois l'impression que le candidat ne connaît qu'une ou deux partitions. Inversement, certaines copies témoignent d'une familiarité avec l'univers symphonique du temps, comme avec les écrits majeurs qui animent les questions débattues.

Emporté par son propos, un candidat s'est engouffré dans le hors sujet, en parlant du *Sacre du printemps* de Stravinsky et de *Jeux* de Debussy avant même la conclusion ou l'on rencontre un peu de tout. Le désir louable « d'ouvrir » la problématique en fin de devoir a conduit parfois à des dérives autour de l'atonalité et de la série dont la signification est pour le moins trouble.

## Oral

### Exécution instrumentale

Une seule candidate a été admissible.

Flûtiste, elle a interprété deux œuvres : la sonate pour flûte seule en la mineur de Jean Sébastien Bach (1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> mouvement) et La danse de la chèvre d'Arthur Honegger.

Pièce de référence du répertoire flûtistique, la sonate en la mineur exige une maîtrise instrumentale et des connaissances stylistiques qu'une réalisation instrumentale trop prudente, entravée par des problèmes techniques n'a pas pu révéler.



Le jury a toutefois relevé une bonne conscience du déroulement harmonique et la volonté de fonder l'interprétation sur une assise rythmique linéaire dans la tradition de la flûte moderne.

Des défauts de clarté d'émission, de qualité d'articulation ont émaillé la réalisation du deuxième mouvement, traduisant ainsi autant les limites techniques de l'interprète que sa difficulté à tenir l'engagement d'une interprétation jusqu'à son terme dans une partition aussi exigeante.

L'œuvre d'Arthur Honegger a semblé plus adaptée au niveau technique de la candidate.

Malgré les défauts constatés : aigus un peu faibles, respirations parfois mal placées, plans dynamiques peu marqués, l'interprétation a affirmé un principe de cohérence en lien avec l'esprit de la pièce et le parti pris esthétique que traduit son écriture.

## **Entretien**

Lors de l'entretien, la candidate a pu développer ses options esthétiques concernant l'interprétation de la sonate de Bach.

Le jury a pu apprécier sa culture d'écoute et les arguments évoqués sur la problématique des diverses écoles d'interprétation : baroque, moderne ou romantique.

Des questions ont porté sur le répertoire contemporain de la flûte, l'évolution de l'écriture, des modes de jeu et des techniques.

La candidate a témoigné d'une connaissance suffisante de ces domaines et d'une réelle ouverture esthétique et historique qu'elle a su lier à l'évolution des autres arts.

## **Écriture musicale**

Le sujet tiré par l'unique candidate de la session 2006 était un adagio pour quatuor à cordes dans le style de Mozart, mélodie donnée au 1er violon. La copie de cette candidate, qui a obtenu la note de 15 sur 20, témoigne, malgré quelques maladresses, de connaissances correctes des bases de l'harmonie tonale.

L'atmosphère à la fois recueillie et lyrique de la pièce proposée ici requiert un accompagnement sobre et calme, ce que permet le rythme de base : demi-soupir + trois croches.

La forme générale s'inspire de la forme de type « mouvement lent » (telle que la définit par exemple Charles Rosen), avec un plan tonal comme suit : 1re partie en mi b majeur, tonalité principale, (mes. 1-4) puis si b majeur (mes. 5-10), cependant que la cadence de fin de mesure 10 se fait sur le degré V de mi b majeur ; 2e partie (mes. 11-18) réexposant le début en mi b majeur, qui reste jusqu'à la fin.

L'harmonisation de la première phrase (mes. 1-4) est simple, alternant les degrés I et V dans les trois mesures initiales, mais entraîne une difficulté : il faut en effet savoir alterner les renversements et animer les trois instruments accompagnants, particulièrement sur la longue pédale de dominante donnée au premier violon mesure 3.

Ce problème se pose également dans le début de la 2e phrase (mes. 5-6). Les mesures 8 à 10 comportent une dramatisation typiquement mozartienne, par minorisation et/ou altération de certains degrés de fonction sous-dominante : à la mes. 8, V/IV puis IV minorisé (sol b) ; à la mes. 9, 6te napolitaine puis 6te augmentée (do b au violoncelle).

Après un début de réexposition à l'identique du début (mes. 11-12), la 3e phrase conduit vers une première cadence, rompue (mes. 14, V => V/VI fugitif avec le si § => VI). Le parcours pré-cadentiel, repris mesure 15, aboutit à la cadence parfaite en mesure 16. La coda réitère deux parcours V => I, renversé puis fondamental. On peut y introduire quelques imitations qui donnent une écriture à la fois animée et légère.

N. B. : b = bémol, § = bécarré.

Sujet n° 3

(2006)

Adagio (♩ = 48)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 48 beats. The dynamic marking 'p' (piano) is present at the beginning of each staff. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

The second system of the musical score consists of four staves. It begins with a measure rest marked '5'. The top staff contains trills marked 'tr' in measures 5 and 6, and a 'cresc.' (crescendo) marking in measure 7. The other staves continue the accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

The third system of the musical score consists of four staves. It begins with a measure rest marked '8'. The top staff ends with a 'ritenuto' marking and a double bar line. The other staves continue the accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

Sujet n° 3 (fin)

(2006)

11 *a Tempo*

Handwritten musical score for measures 11-13. The score is written on four staves: Treble clef (top), Treble clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is *a Tempo*. The dynamic marking *p* (piano) is present on each staff. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

14

Handwritten musical score for measures 14-16. The score is written on four staves: Treble clef (top), Treble clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music continues from the previous system with similar melodic and rhythmic patterns.

17

Handwritten musical score for measures 17-19. The score is written on four staves: Treble clef (top), Treble clef (second), Bass clef (third), and Bass clef (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music concludes with a final cadence in the last measure.

## Histoire et théorie des arts

### Écrit

Portant sur Ingres, question qui était déjà tombée à l'écrit l'an passé, la dissertation d'histoire et théorie des arts a permis d'attribuer aux cinquante-cinq candidats de cette épreuve commune à l'École normale supérieure (Paris) et à l'École normale supérieure Lettres et sciences humaines de Lyon, des notes étalées de 03 à 18. Le niveau d'ensemble des candidats nous a paru assez élevé et ces copies se divisent en trois groupes.

Les copies inférieures à la moyenne ne traitent que de manière superficielle le sujet qui a été mal compris et s'est retrouvé malencontreusement transformé en une question générale sur Ingres et le dessin. Ces copies sont souvent mal construites, selon des schémas simplificateurs, et intègrent des connaissances en histoire de l'art insuffisantes ou trop conventionnelles. Rappelons à ce propos que les œuvres citées doivent impérativement être datées et localisées, qu'une mise en situation contextuelle de l'artiste est bienvenue et que l'opposition entre un Delacroix romantique et un Ingres chef du Classicisme paraît convenue et schématique. Nous nous étonnons aussi de voir certains candidats affirmer comme une idée nouvelle, dans la troisième partie de leur développement, qu'Ingres a été un coloriste, ce qui n'est assurément une découverte originale pour personne.

Les copies notées de 10 à 15 ont généralement mieux traité le sujet dans sa précision, même si le mot ou le concept de « probité », dans sa dimension morale, ont été trop peu exploités. De lecture souvent agréable malgré quelques fautes d'orthographe fâcheuses, ces copies sont le plus souvent de qualité estimable et attestent d'un travail régulier au fil de l'année sur le programme d'histoire de l'art ainsi que de réelles capacités de réflexion et de rédaction. On peut regretter que ces copies soient cependant demeurées parfois scolaires et peu originales, dans leur déroulement logique comme dans le choix des œuvres commentées. Les candidats doivent prendre le temps de s'appropriier l'enseignement reçu et de travailler par eux-mêmes, de manière à développer une compréhension personnelle des questions artistiques au programme.

Les cinq copies, enfin, notées de 16 à 18 correspondent à des dissertations de grande tenue, rédigées par des candidats qui ont su allier à une fine compréhension du sujet, un savoir bien maîtrisé sur Ingres et sur la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle dans son ensemble. Le jury a aussi apprécié, dans quelques passages, d'indéniables qualités d'écriture et de pensée. Les différents usages du dessin chez Ingres, les rapports éventuels entre la pratique du dessin et l'usage moderne du collage, voire la distinction entre la ligne, le contour et le trait ont donné lieu à des paragraphes heureusement écrits et de réelle valeur. Malheureusement, ces copies ont parfois été rédigées par des candidats qui paraissent avoir préparé avec moins d'ardeur et de sérieux les autres épreuves du concours, ce qui annihile pratiquement toute chance d'être admissible, ou en tout cas admis, au concours. Cette remarque est surtout vraie dans le cas de l'École de la rue d'Ulm, puisque le profil intellectuel des candidats choisissant cette option ne paraît pas exactement le même dans les deux écoles.

Le jury garde donc du concours de cette année une impression mitigée ; l'augmentation importante du nombre de candidats, le sérieux et la qualité de leur préparation, la réussite de certaines des copies prouvent qu'une évolution décisive se dessine à court terme en faveur de cette nouvelle option. Le nombre d'admissibles a, de fait, crû de manière importante : 5 admissibles à Lyon, 3 à Paris.

## Oral

5 candidates ont été cette année admissibles à l'oral dans la spécialité Histoire des arts ; 8 sujets leur ont été proposés. Le temps de préparation était de 2h, celui de l'interrogation, d'1h (30 à 35 minutes pour l'exposé principal, 10 à 15 minutes pour la seconde question, 10 à 20 minutes d'entretien). Un support iconographique de 2 à 4 images était fourni pour chacun des sujets, accessible sous forme numérique en salle de préparation (moniteur), comme en salle d'interrogation (vidéo projection, activée par le jury à la demande du candidat).

Les sujets ont été formulés de façon à distinguer clairement, de la question générale, la question permettant d'examiner les connaissances pratiques des candidats ; par ailleurs, étaient mentionnées sur le libellé les références complètes des œuvres à analyser.

Le jury a pu constater une remarquable amélioration du niveau des exposés, jugé dans l'ensemble satisfaisant, avec une moyenne de 14, et un exposé noté 18 ; dans les meilleures prestations, il a relevé un souci de contextualisation historique de la création des œuvres, des lectures iconographiques et des références bibliographiques pertinentes, des analyses plastiques de qualité.

Toutefois, de manière générale, le jury invite les candidats à acquérir des bases en matière d'histoire matérielle et sociale de l'art ; par ailleurs, les composantes plastiques de la création picturale sont mal connues, ou ne sont pas mobilisées de façon suffisamment rigoureuse dans le cadre du commentaire ; ainsi, une candidate interrogée sur « ce qu'Ingres a retenu des Primitifs flamands » a dû limiter son exposé à un commentaire iconographique, faute de connaissances rudimentaires des techniques de l'art du XV<sup>e</sup> siècle flamand.

Enfin, le jury met en garde contre une certaine forme de « myopie » dans l'interprétation de la dimension proprement historique des sujets : la candidate à qui il était demandé d'expliquer « les liens d'Ingres à la peinture italienne de la Renaissance », s'est contentée de commenter les deux œuvres proposées, limitant ainsi son propos au seul Raphaël ; au delà des lacunes concernant le travail d'Ingres proprement dit, un minimum de connaissance d'histoire générale de l'art était en effet indispensable pour satisfaire à l'épreuve du commentaire - en l'occurrence, une capacité minimale à distinguer, dans la Renaissance italienne, des artistes, des ateliers, et des Renaissances multiples.

Les commentaires d'œuvres s'organisaient tantôt en un plan thématique – un exposé sur le détail dans la peinture d'Ingres confrontait, dans chacune de ses 3 parties, l'ensemble des œuvres proposées, tandis que d'autres choisissaient une composition monographique – un exposé sur le travail du dessin chez Ingres proposait ainsi, après l'observation rapprochée du portrait dessiné de Lethière, une analyse du portrait de la Princesse de Broglie – l'une et l'autre approche étant parfaitement recevables.

La deuxième question a été traitée avec un succès inégal : les meilleurs exposés étaient présentés par les candidates qui n'ont pas éludé le caractère professionnel de consignes telles que « Vous êtes chargé(e) de la scénographie d'une petite exposition « jeune public »... » ou « Expliquez à un public non-spécialiste... » ; qui ne se sont pas contentées de réserver pour cette deuxième partie de l'épreuve, des propos qui auraient pu tout aussi bien figurer dans la première ; et qui ont su proposer une réponse adaptée, tenant compte des contraintes de médiation. L'« examen des connaissances techniques du candidat » est certes de moindre importance que la question d'analyse des œuvres dans l'appréciation générale ; toutefois le jury invite les candidats à ne pas le négliger, car il permet de valoriser des connaissances et des aptitudes spécifiques ; par exemple, à la candidate invitée à expliquer à un public non-spécialiste « les techniques et les moyens mis en œuvre par l'artiste » dans deux portraits d'Ingres, il a ainsi fourni l'occasion de mettre en évidence ses connaissances des techniques graphiques et picturales, compétences particulièrement appréciées.