



ÉCOLE  
NORMALE  
SUPÉRIEURE DE LYON

Concours d'entrée  
**Rapport 2012**

Lettres et sciences humaines

[www.ens-lyon.fr](http://www.ens-lyon.fr)

Cette brochure contient les rapports des sujets d'écrits et d'oral dont la connaissance permet de mieux cerner la nature des épreuves correspondantes.

Son contenu, hors la partie réglementaire, n'est donné qu'à titre indicatif.

© Ecole normale supérieure de Lyon  
15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

# Série Lettres et arts spécialité Arts

## Études théâtrales

### Écrit

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.

## Oral

Comme l'an passé, les remarques que nous pouvons faire sur la session 2012 de l'épreuve orale de spécialité en études théâtrales ne sont pas très différentes de celles des années précédentes. Cette session a montré que les candidats ont bien compris le protocole de l'épreuve, et qu'ils y sont bien préparés. Ce qu'ils ne savent peut-être pas, c'est que chaque séance d'oral est source de grand plaisir pour le jury : ce sont des moments de théâtre à l'état natif où, parfois, des aperçus nouveaux viennent au jour. Elle est aussi une séance de travail, et le jury l'apprécie comme telle. Un candidat peut donc, « ne pas savoir », « ne pas pouvoir », se heurter à des questions dont il n'a pas la réponse, faire état d'incertitudes, de doutes... Ce n'est pas une « performance » qui est jugée, c'est une capacité à se poser des questions, à élaborer des modalités de travail notamment collectives dans sa partie pratique. Une mise en scène n'explique pas un texte dramatique, elle l'éclaire : il faut donc bien dissocier les deux premiers temps de l'épreuve dont nous rappelons le protocole et le sens :

L'oral de spécialité en études théâtrales porte sur un extrait d'une pièce au programme. Les candidats disposent de deux heures de préparation pour une épreuve d'une heure, divisée en trois temps à peu près égaux, qu'il convient à la fois de bien distinguer et de bien articuler. Le commentaire dramaturgique, premier temps de l'épreuve, ne doit pas se limiter à justifier, par anticipation, les propositions scéniques qui vont être faites dans un second temps. Il consiste à repérer, décrire et analyser les nœuds, les points énigmatiques du texte, ce qui, en lui, appelle le jeu, le requiert, ce qui ne saurait s'interpréter qu'en acte, et qu'une esquisse de mise en espace ne pourrait, bien évidemment, épuiser. Une attention particulière doit, dans cette perspective, être accordée à la « forme » et à la dynamique du texte. Le commentaire dramaturgique doit prendre en compte la totalité du texte proposé par le jury. Il convient de commenter l'extrait proposé en sachant le replacer dans le cadre général de la pièce, en veillant à équilibrer ce mouvement : la connaissance de la pièce ne doit pas faire l'objet d'un exposé autonome, mais être au service du commentaire de l'extrait. Certains candidats ont très bien su réussir cette pesée. Et ce sont les mêmes qui ont su prendre appui sur leurs connaissances et sur leur pratique de l'analyse dramaturgique pour développer une réflexion personnelle. Le commentaire dramaturgique ne sert ni à exposer des connaissances, ni à démontrer une maîtrise technique, mais vise à donner sens à un texte singulier, ce qui suppose d'en risquer une interprétation.

Le second temps de l'épreuve est un commentaire « en acte » : le candidat peut faire appel au régisseur et/ou aux deux personnes faisant fonction d'acteur, 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. La forme de ce commentaire « en acte » est très libre, et, comme les années précédentes, nous regrettons que cette très grande liberté ne soit pas pleinement utilisée. Dans cette partie « pratique » de l'épreuve, il n'est nullement demandé au candidat de montrer qu'il est un metteur en scène et, encore moins, un directeur d'acteurs. Les acteurs et le plateau sont là pour qu'il puisse manifester sa sensibilité à l'aspect concret des éléments en jeu, qu'il s'agisse du texte, des acteurs ou de l'espace. Le second temps de l'épreuve permet aussi de varier les formes de commentaire, et offre au jury la possibilité de voir le candidat s'adresser à quelqu'un d'autre, le régisseur et les acteurs. Ce qui est ainsi évalué, c'est l'aptitude du candidat à poser les questions théâtrales suscitées par le texte proposé, non ses capacités à les résoudre. Les candidats ne profitent sans doute pas assez des collaborateurs qui leur sont adjoints : les « acteurs » qu'ils dirigent peuvent être mis à contribution plus largement que ce n'est le cas. Ils sont des partenaires doués de sensibilité et d'intelligence, et non du mobilier à disposer.

Le troisième temps de l'épreuve est un entretien avec le jury, distinct des temps précédents, et pour lequel le candidat se doit de réserver une vingtaine de minutes. Il ne s'agit pas tant d'un contrôle de connaissances que d'une brève séance de travail avec le jury, qui vise d'une part à permettre au candidat de préciser et de clarifier son commentaire dramaturgique et ses intuitions scéniques, mais qui peut aussi l'amener à les mettre en doute, et d'autre part à élargir un peu la discussion au-delà du strict commentaire.

Les meilleurs candidats se sont caractérisés par une bonne sensibilité à la structure de l'extrait, une bonne articulation des arguments et des hypothèses dans le moment « analytique », une imagination déliée et attentive aux contraintes de l'épreuve dans le moment « poétique », une souplesse et une bonne écoute dans le moment « critique ». Nous avons également remarqué que l'intelligence du texte était la plupart du temps associée à une intelligence de l'espace scénique, et donc qu'un commentaire insuffisant ouvrait en général sur des propositions scéniques convenues ou faibles. L'intelligence du texte est donc déterminante...

# Études cinématographiques

## Écrit

Dans l'ensemble les candidats ont fait preuve d'une bonne maîtrise de l'exercice. La nature théorique, ou d'inflexion philosophique, du sujet pouvait laisser craindre – et certaines copies ont commis cette erreur – que les dissertations deviennent un travail plus philosophique que cinématographique. Or, majoritairement, et l'on s'en félicite, les candidats ont développé une véritable réflexion fondée sur le cinéma, qu'ils ont su articuler avec les concepts réclamés par le sujet. À ces qualités méthodologiques il faut ajouter la bonne culture générale des copies et une certaine souplesse dans la relation entre les idées et les exemples. On rappellera toutefois de bien veiller à construire une réflexion dialectique, progressive, et qui ne se contente pas de décliner les termes du sujet partie après partie sans les mettre en rapport, chaque partie devant introduire une hypothèse concernant le sujet dans sa globalité. Ce défaut s'est retrouvé dans les copies assez souvent pour que nous le signalions comme un point critique restant à améliorer. En outre, le traitement d'un sujet, quel qu'il soit, ne saurait être exhaustif : il faut dès lors adopter un angle sur le sujet que l'on justifie, et le parcourir ensuite en plusieurs moments qui, chacun, articule les trois dimensions du sujet.

Celui-ci réclamait un examen et une articulation entre le corps filmé, le corps du spectateur et le corps filmant. Les deux premiers aspects ont été, avec des bonheurs divers, bien envisagés par les candidats et assez largement traités, aussi bien dans leur dimension propre (corps de l'acteur, échelle de plans appliquée à la star, impact du film sur la perception sensorielle du spectateur, relation entre deux corps par l'intermédiaire d'un art abstrayant) que dans leurs interactions. En revanche, l'on s'étonne et l'on regrette qu'une large majorité des candidats aient manqué l'analyse du corps filmant. De fait, seules quelques copies s'attaquaient à la question de la trace du corps dans l'acte de filmer, de la perception d'un corps dans les mouvements de caméra ou le cadrage. Et parmi ces copies, très peu se montrent capables d'articuler esthétique et technique en réfléchissant sur le rapport entre le cinéaste-créateur et son cadreur (en particulier dans le cas de la *steadycam* qui dessine une chorégraphie physiquement palpable de l'image filmée, ou des cinéastes qui cadrent eux-mêmes comme Steven Soderbergh, Claude Lelouch, Patrice Leconte...). Autre lacune technique et esthétique, qui réduisait l'approche du sujet : le fait qu'on appréhendait le corps assez largement dans sa dimension visuelle, mais presque jamais – à l'exception d'une copie citant *La Voix humaine* de Rossellini – dans sa dimension sonore. Or l'existence cinématographique du corps et sa perception reposent tout autant sur la voix, la mise en scène sonore des gestes et des mouvements, par la palette sonore. Cette lacune majeure reflète d'ailleurs l'oubli, plus large et récurrent, de la nature sonore et musicale du cinéma, qui reste toujours le parent pauvre de la réflexion. On attendait aussi des développements sur les relations entre le corps et les nouvelles technologies, des caméras numériques qui filment aux effets numériques qui créent des corps nouveaux. Et là encore, les analyses sur ce point, entre technique et esthétique, ont donné des résultats trop limités. La plupart des analyses se sont concentrées sur le réalisme immersif qui autorise une appréhension juste mais conventionnelle du corps filmé.

La relation entre ces trois dimensions du corps se cristallise dans la question contenue par le sujet : « Que peut le corps ? » Les meilleures analyses ont exploré les puissances propres et les limites du corps dans son action sur les autres corps, par rapport à la caméra et dans l'impact sur le spectateur. C'est cette action, cette dynamique contenues dans le verbe « pouvoir » qui distinguait le sujet : non seulement les qualités propres du corps cinématographié, mais ses qualités actualisables (ses puissances) et leur actualisation dans les formes d'action, le mouvement du montage et de la caméra et la manière d'influer sur le public – au demeurant l'aspect le mieux traité. Nous avons apprécié les développements sur le cinéma pornographique, sur le cinéma d'horreur, mais, outre ces deux extrêmes, nous déplorons un peu l'absence d'une réflexion plus fine sur la dimension d'expérience cinématographique. Si l'on doit se féliciter de la maîtrise des références dont témoignent les copies, et si chaque grande entrée sur le sujet (le corps classique et la star, le corps moderne et sa résistance aux classifications...) s'est vue traiter avec les références théoriques et bibliographiques adéquates (Vincent Amiel, Nicole Brenez, Gilles Deleuze, Raymond Bellour), nous devons mettre en garde les candidats, comme les années précédentes, sur les simplifications historiques abusives. Ainsi, la quasi-totalité des analyses sur le corps des stars, à l'âge classique du cinéma, s'est-elle accompagnée de considérations extrêmement restrictives, voire inconséquentes, sur l'aspect inaccessible, désincarné ou privé de sensualité du corps dans le cinéma classique, à l'exception du burlesque. Si la familiarité des candidats avec la question de l'animation a permis des développements intéressants sur le rapport entre le cartoon et le corps classique, l'on doit déplorer l'absence de perspectives sur l'érotisme, la sensualité, et l'incarnation dans un cinéma classique toujours aussi méconnu des candidats et réduit à quelques clichés sur la convention, le conservatisme, la censure : le cinéma classique reste perçu comme une période monolithique en attente de la modernité, telle que la théoriserait la critique française. Cette modernité étant elle-même souvent appréhendée exclusivement dans sa dimension franco-française. Comme l'an passé, nous devons hélas constater que les notions de « modernité », « post-modernité » ou « classicisme » sont utilisées comme des formules toutes faites, sans être définies ou creusées... De même, nous constatons que la plupart des réflexions, bloquées dans l'idée que l'existence filmique du corps commence avec la modernité, se condamnent à une approche univoque de la notion centrale et se privent de tout un pan de cinéma qui donnerait souplesse, respiration et variété au propos.

De trop nombreuses fautes d'orthographe et barbarismes diminuent la qualité des copies et restent inacceptables à ce niveau de formation. Signalons aussi la trop grande quantité d'erreurs historiques qui trahissent une méconnaissance

assez générale du cinéma avant 1960. Rappelons également qu'il vaut mieux un bon exemple analysé avec précision qu'une collection d'illustrations d'une idée. De plus, on encourage les candidats à faire preuve d'une culture plus variée et d'exemples plus personnels. Si l'on ne peut que saluer l'utilisation des connaissances développées en cours, regrettons la monotonie de certaines références déclinées de manière mécanique (Dwoskin utilisé de manière épuisante).

En études cinématographiques comme dans les autres disciplines artistiques, les jurys d'écrit et d'oral ont pour objectif de recruter de futurs enseignants et/ou chercheurs informés de la pratique de leur art. Il demeure donc essentiel que les candidats réfléchissent et mûrissent leur engagement dans une formation d'excellence aux métiers de l'enseignement et de la recherche.

## Oral

Quatre candidats étaient admissibles cette année. Deux d'entre eux ont été admis et un classé sur liste complémentaire. L'épreuve d'analyse de films a été globalement bien réussie par des candidats qui avaient été bien préparés au corpus de Tex Avery. Cela a aussi entraîné parfois des performances excessivement scolaires. Par exemple, l'application automatique d'une problématique aussi large que l'opposition nature/culture à l'analyse d'une séquence de Tex Avery ne peut que conduire à un propos scolaire. Ont été mieux évalués les candidats qui mettaient à profit une réflexion et une sensibilité mises à l'épreuve du film. Ainsi, les remarques réagissant à l'humour et aux références précises de l'artiste étaient les bienvenues. Beaucoup de candidats ont judicieusement accentué la dimension subversive des films qui s'apprécient également au plan de leur signification politique. Étonnamment l'entretien portant sur l'analyse de séquence a révélé l'ignorance de certains courants majeurs de la comédie hollywoodienne contemporaine des créations de Tex Avery. Les sons et leur contribution aux gags auraient pu faire l'objet d'une analyse plus poussée. Les films de Tex Avery comportant souvent une dimension d'adaptation d'un conte, il était également attendu des candidats qu'ils soient capables d'en citer la source littéraire. Les références en histoire de l'art étaient étonnamment pauvres, par exemple les nombreuses références aux pastorales américaines n'ont jamais été décelées. L'usage à des fins de comédie des entrées et des sorties de champ a peu retenu l'attention des candidats.

En outre, rappelons quelques évidences concernant la bonne présentation d'un exposé oral : il est conseillé d'utiliser un langage précis et simple qui permette de s'exprimer clairement ; il est utile de veiller à l'équilibre de l'exposé (temps consacré à l'analyse de séquence et à l'épreuve pratique).

Pour leurs épreuves pratiques, deux candidats ont choisi le montage, un le scénario et un la mise en scène. L'épreuve de montage consistait à monter une séquence à partir de rushes d'un film existant. L'enjeu de cette épreuve consiste à expliquer des choix de montage. Le point de vue adopté, ainsi que le rythme des plans, participent de l'élaboration d'une séquence et de l'émergence d'un sens. L'un des candidats s'est donné comme ligne directrice une partition des rushes entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur, en les alternant de manière mécanique et théorique au détriment d'une dramaturgie plus vivante. Néanmoins ce montage présentait l'intérêt d'un parti pris radical et défendu de manière cohérente. Un montage privilégiant la qualité intrinsèque des rushes - comme le rythme, les déplacements des personnages, l'atmosphère, indépendamment des données objectives comme la valeur des plans ou leur sens supposé - a emporté l'adhésion chez un autre candidat car il reflétait un parti pris clair : ne pas s'appuyer sur des présupposés mais d'interagir avec les rushes comme avec une matière. Comme le dit Robert Bresson, "Au montage, tout refléurit." (*Notes sur le cinématographe*).

L'épreuve de scénario consiste à scénariser un texte littéraire. L'épreuve pose la question du point de vue adopté, car c'est l'alliance avec un personnage plutôt qu'un autre qui donne sa valeur aux choix de séquences qui sinon déroulent les événements sans véritable enjeu cinématographique. En l'absence d'une prise de position claire du scénario, le lecteur n'adhère à aucun des deux personnages. Même quand l'effet recherché est une certaine neutralité ou objectivité, il est nécessaire d'affirmer des choix qui influent sur l'ordre des séquences et leur écriture elle-même. Il demeure possible d'éliminer une partie du récit en choisissant de ne pas lui donner de place dans le scénario, ou d'autonomiser le scénario par rapport au texte. Là aussi, l'affirmation d'un point de vue sur le matériau soumis au candidat permet de rendre vivant le récit.

L'épreuve de mise en scène permet au candidat de démontrer sa capacité à diriger un petit nombre de techniciens et d'acteurs pour la réalisation d'une séquence en studio. Elle requiert non seulement une réflexion préalable sur le texte et une lecture personnelle, mais aussi une réaction incessante aux événements réels qui surviennent sur le plateau de tournage. L'enjeu en est de donner à voir et à entendre une lecture personnelle du texte à tourner informée par la sensibilité du candidat. Le choix du candidat entendu dans cette épreuve de mise en scène de réaliser « à la manière de » Renoir (auteur du texte soumis au candidat), dans une économie de plans et un découpage propre à un cinéma « lourd » techniquement, aurait gagné à être justifié. Car les conditions techniques de réalisation actuelles (qui sont celles de l'épreuve) le rendaient a priori caduque. La mise en scène aurait gagné à s'affirmer par des choix de découpage, de rythme, de point de vue (de l'un ou l'autre des personnages) pour mettre les outils du cinéma au service d'une expression artistique vivante.

# Histoire de la musique

## Écrit

### *Remarques générales*

La dissertation de la session 2012 avait pour principale difficulté de porter sur un répertoire et une époque peu familiers de la culture la plus commune, qu'elle soit musicologique ou, plus largement, historique : la musique du XIV<sup>e</sup> siècle. Même si le terme d'*Ars nova* est évocateur aux oreilles de nombreux musiciens, la connaissance et la compréhension des œuvres que la musicologie lui associe restent assez confinées. À cet égard, les efforts des candidats pour se familiariser avec ce répertoire sont dans l'ensemble louables.

Plus précisément, le jury a valorisé tous les éléments qui, dans les copies, montraient que les candidats avaient dépassé la seule culture livresque (dont la superficialité transparait notamment dans la répétition de poncifs généraux — l'isorythmie est un procédé compliqué, la musique de l'*Ars nova* est un art intellectuel, etc.) pour s'approprier véritablement des œuvres ou des procédés caractéristiques de cette époque. Toute évocation un tant soit peu précise et pertinente de la sonorité et de la dimension expressive des œuvres citées (au-delà de l'explication de leurs fondements intellectuels, plus ou moins bien restitués) est un apport aussi décisif à l'agrément de lecture qu'à la crédibilité d'un développement. En ce sens, on ne peut qu'encourager les candidats à passer autant de temps que possible à *écouter* attentivement (et éventuellement à pratiquer, sur des bases historiquement informées) les répertoires au programme. Ainsi enrichie, leur présentation des connaissances musicologiques acquiert immédiatement une nouvelle dimension.

Dans l'ensemble, les copies démontrent une maîtrise satisfaisante de la technique de dissertation, même si le travail d'analyse de la citation proposée peut être encore amélioré par une meilleure situation dans l'historiographie et un approfondissement de ses présupposés. De même, l'expression écrite est en général d'assez bonne qualité. En ce domaine, on peut encourager les candidats à enrichir et varier leur vocabulaire, aussi bien en matière de termes techniques que de notions esthétiques plus générales.

Comme pour la session précédente (2011), la préparation des candidats pêche principalement par un manque de maîtrise de la bibliographie récente, qui était à nouveau majoritairement anglo-saxonne. On peut ainsi regretter le faible nombre de copie qui témoignent d'une connaissance précise du bref livre de synthèse de Daniel Leech-Wilkinson sur la messe de Machaut. Sa lecture approfondie, enrichie par des écoutes variées, pouvait pourtant presque faire office d'unique préparation à ce pan du programme. Bien que légèrement à la marge du programme, l'absence de toute allusion au livre d'Anne W. Robertson sur les motets de Machaut (2002), une des publications les plus commentées de la musicologie médiévale de cette dernière décennie, est une autre preuve de ces limites en matière de culture musicologique.

De ces lacunes résulte une présentation souvent trop peu problématisée des connaissances, comme si, par exemple, la figure de Machaut ne suscitait plus guère de débats ou d'interrogations, alors même que sa biographie reste mal connue dans le détail (comme le montre un important article de Roger Bowers paru en 2004). On se demande, à lire dans une copie par ailleurs de bonne facture que Landini fut plus un homme de cour que Machaut et qu'il fut un « éminent poète », si certains candidats n'ont pas même, parfois, confondu les deux figures...

Pour conclure ces remarques générales dans la continuité du rapport de la session 2011, on ne peut qu'encourager les candidats et leurs préparateurs à concentrer leur travail sur quelques références récentes, certes souvent en langue étrangère, mais en général peu nombreuses (et qui dispensent d'autres lectures moins utiles). Soulignons au passage que, si elles occasionnent un surcroît de travail, de telles lectures suivies et détaillées en langue étrangère sont une expérience précieuse dans le cadre de la préparation d'un concours généraliste.

### *Le sujet*

La citation proposée à la réflexion des candidats ne présentait aucune difficulté particulière : elle relevait d'une forme de discours musicologique généralisant dont il convenait simplement de discuter la pertinence, en nuancant ses affirmations sur la base des partitions associées au sujet. Plusieurs candidats ont ainsi bien souligné les problèmes que pouvait poser l'association, pour le XIV<sup>e</sup> siècle, de traits esthétiques à deux nations (France et Italie). C'est en effet en cherchant à clarifier les présupposés du sujet que surgissent des problématiques riches qui permettent d'organiser et d'alimenter un plan de la dissertation. Réfléchir à la permanence dans l'histoire de l'association de traits esthétiques aux modèles culturels français et italiens constituait une accroche simple et efficace, qui pouvait être déclinée d'innombrables manières.

L'approche des œuvres proposées à la réflexion s'est avérée un peu décevante. Il faut à ce propos inciter les candidats à approfondir leur examen des raisons qui peuvent fonder la sélection des œuvres associées au sujet. La comparaison proposée ici entre deux *ballate* de Landini et deux sections de la messe de Machaut rendait aisée l'identification d'oppositions de style très tranchées entre les deux compositeurs (qu'il était facile de présenter comme une confirmation des propos de Chailley). Si ce contraste flagrant a bien été relevé par les candidats, seules les meilleures copies ont su dépasser une opposition souvent un peu rudimentaire entre la « simplicité » de Landini et la « complexité » de Machaut.

Il convenait en outre de nuancer ce contraste évident de prime abord par deux développements que la sélection même des œuvres proposées rendait presque incontournables. Il était d'abord indispensable de souligner que les oppositions de style entre ces quatre œuvres découlaient en bonne partie de leur genre, et notamment de leur nature profane ou religieuse. Toute la discussion consistait alors à tenter de faire la part entre des conventions stylistiques générales (liées aux genres des œuvres) et des choix compositionnels particuliers, relevant de la personnalité des

compositeurs, éventuellement en corrélation avec leur environnement culturel. C'est dans ce cadre dialectique qu'il convenait d'articuler la question de la nationalité vers laquelle orientait le sujet.

Enfin, le candidat ne pouvait ignorer que les œuvres proposées étaient bien au nombre de quatre et non de deux (une par compositeur). Ce choix était évidemment une invitation à nuancer les généralisations de Chailley en discutant la diversité *interne* des styles pratiqués par les deux compositeurs (ainsi, dans le cas de Landini : une *ballata* à deux voix en style de chanson à danser, l'autre, à trois voix, plus complexe, dans laquelle il était possible de relever des traits d'influence de... Machaut). Seules les copies qui s'engageaient dans l'analyse de cette variété stylistique et expressive (entre les deux sections de la Messe de Machaut et les deux *ballate* de Landini) étaient en mesure de faire la démonstration d'une compréhension un peu fine de ces répertoires. Plusieurs candidats l'ont bien perçu et y sont parvenus.

## Oral

Deux candidates étaient cette année admissibles à l'épreuve orale de musique. Celle-ci consiste en deux moments : une interprétation musicale suivie d'un entretien, et une épreuve d'écriture réalisée en deux heures de préparation suivies d'un entretien au cours duquel l'un des membres du jury joue le texte réalisé, le commente et interroge le candidat sur les différentes options choisies, autant dans le domaine de l'harmonie elle-même que de la réalisation instrumentale, toujours pour quatuor à cordes.

Le jury tient à rappeler que les entretiens sont d'une grande importance pour les deux moments de l'épreuve : ils sont généralement trop négligés par les candidats, ce qui ne leur permet pas d'obtenir des notes suffisamment élevées pour réussir le concours. Il serait ainsi très souhaitable que les étudiants soient plus entraînés à la pratique de l'entretien. Outre une qualité de formulation et de langue indispensable (ce que nous avons entendu était rarement idéal), il est nécessaire de laisser le dialogue s'instaurer sans monopoliser la parole, proposer des réponses claires, courtes et pertinentes, savoir avouer très simplement son ignorance sur un point afin de permettre au jury de poser une autre question. Celles-ci ne sont pas des pièges : leur objectif est d'aider le candidat à mettre en valeur l'ensemble de ses connaissances, elles visent également à jauger sa qualité de réflexion en répondant à des interrogations diverses pour permettre, *in fine*, de montrer sa curiosité intellectuelle, son esprit d'à-propos, sa vivacité de pensée, et son goût, tout simplement, pour la musique.

## Exécution instrumentale et entretien

L'épreuve d'instrument n'est pas un concours d'entrée dans un conservatoire : elle se divise en deux moments dont l'importance est totalement équivalente, l'exécution et l'entretien. L'importance de ce dernier doit être bien comprise : il distingue cette épreuve de tout autre concours instrumental d'institutions d'enseignement de la musique ; il est fondamental dans la mesure où l'on ne peut obtenir une note honorable en se contentant d'une bonne prestation instrumentale. La section musique du Département des arts de l'ENS de Lyon n'est pas un conservatoire, mais un lieu où, tout en étant bon instrumentiste, l'étudiant sera capable, par une personnalité riche, de tenir un discours musical de haut niveau, associant à une pratique instrumentale une pensée sur l'interprétation ainsi qu'une réflexion plus large, abordant tout autant les domaines de l'esthétique, de l'histoire et de l'analyse musicales que, plus généralement par la suite, les sciences humaines. Il ne peut en aucun cas suffire d'avoir analysé les partitions interprétées pour être préparé à cet entretien : le jury attend une pensée personnelle et surplombante, qui ne s'arrête pas à la note, mais témoigne d'angles de vue riches.

Dès lors, mal connaître, comme cette année, le contexte culturel des œuvres présentées, voire même la forme de l'un des morceaux interprétés ne peut que conduire à une note très moyenne. Donnons pour exemple telle candidate qui, malgré une interprétation de bonne tenue, n'a pas été capable, dans son entretien, d'exposer clairement les conditions de représentation de la *Serva Padrona* de Pergolèse, conduisant à des mécompréhensions relatives à la Querelle des bouffons.

Les membres du jury regrettent également l'absence de connaissance chez les candidats du terme *urtext*. De fait, l'une des deux admissibles a fondé son interprétation sur une partition arrangée pour un contexte pédagogique, sans consulter l'édition de référence. On attend pourtant – fort légitimement – d'un apprenti musicologue qu'il possède une conscience philologique du texte qu'il interprète : qui imaginerait aujourd'hui commenter dans une épreuve de littérature un texte dans une édition du 19<sup>e</sup> siècle ?

Insistons sur la nécessaire connaissance de l'histoire de l'interprétation des œuvres présentées : il est en effet rare que le jury ne conduise pas les candidats vers ce domaine. Il est dans ce cadre attendu une justification de ses propres choix par rapport à une connaissance des traditions d'interprétation. Savoir se souvenir et prononcer correctement le nom des interprètes mobilisés est de rigueur (cela n'a été le cas pour aucune des deux candidates).

Revenons enfin sur l'interprétation elle-même : il est essentiel que l'étudiant mette en valeur ses capacités, plutôt que de se mettre en difficulté avec des œuvres trop difficiles. Il ne s'agit pas d'une épreuve de haute virtuosité pour entrer dans un cycle spécialisé de conservatoire. Le jury est parfaitement conscient de la difficulté de maintenir une pratique instrumentale de haut niveau pendant les années de préparation du concours. Il tient ce faisant à insister sur le fait qu'il n'est pas utile, ni avantageux, de préparer des œuvres d'une virtuosité qui ne pourra qu'être trop partiellement maîtrisée, ou qui ne permettra pas à l'étudiant de s'épanouir musicalement : il est attendu des candidats qu'ils sachent mettre en valeur leurs qualités de musicien, qui peuvent tout à fait s'exprimer dans des pièces d'une difficulté moindre, dans



lesquelles leur aisance sera remarquable. Le jury attend de la musique, avant toute chose. L'une des candidates de cette année s'est fort malheureusement confrontée à des œuvres bien trop difficile pour son niveau instrumental : présenter le *Presto* de la première *Sonate* pour violon seul de Bach ne peut s'envisager qu'avec une parfaite maîtrise de l'instrument.

Démontrer, bien entendu, une maîtrise instrumentale ou vocale, mais, surtout, être capable de l'articuler à un discours musicologique : tel est bien l'enjeu de cette épreuve spécifique d'entrée à l'ENS de Lyon. Une note honorable ne pourra être obtenue qu'à la condition d'une cohabitation harmonieuse de ces deux aspects.

## Écriture musicale

Comme chaque année, l'épreuve d'harmonisation consiste en un chant donné, dans le style classique ou romantique. Le texte de cette année était un extrait du menuet de la *Serenata Notturna*, K. 239 de Mozart (partition disponible ici :

[http://imslp.org/wiki/Serenade\\_in\\_D\\_major,\\_K.239\\_%28Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus%29](http://imslp.org/wiki/Serenade_in_D_major,_K.239_%28Mozart,_Wolfgang_Amadeus%29)). Plusieurs niveaux de difficulté jalonnaient le texte : une marche centrale un peu plus complexe que ce qui l'entourait permettait de sonder l'amplitude des compétences des candidats. Si l'épreuve est intitulée « harmonisation », il ne s'agit pas pour autant de ne se focaliser que sur la pertinence de l'harmonie : les chants qui sont proposés appellent une recherche – même très simple – dans la réalisation (changement de texture, écriture à trois voix, respirations...) qui fait systématiquement défaut ; c'est un point capital pour le jury de l'ENS de Lyon : l'étude de l'écriture musicale ne doit pas se limiter à apprendre des règles, si utiles soient-elles. Celles-ci nécessitent d'être mises au service d'un dessein musical, permettant de fortifier la créativité, la musicalité et le goût des étudiants. L'harmonisation permet ainsi – outre la démonstration que les règles d'écriture sont acquises, ou non – de faire montre, le cas échéant, d'un tempérament de musicien.

Après avoir joué le texte une première fois, le jury attend du candidat un rapport critique à sa réalisation effectuée en loge. C'est le moment de mettre en lumière ses connaissances, en pointant soi-même les défauts majeurs et en sériant les problèmes (dans ce contexte aussi le jury note la qualité du propos, la capacité à argumenter, à produire une autocritique pertinente et un discours digne d'un futur normalien). Dans ses questions, le jury insiste notamment sur la connaissance des règles de réalisation élémentaires, et tente, avec le candidat, d'améliorer pas à pas la réalisation. La capacité à avancer, à critiquer son propre travail, à comprendre avec facilité les nouvelles options proposées et à s'y adapter comptent tout autant que ce qui a été produit en loge : dans cette épreuve, comme dans celle d'instrument, la bonne tenue de l'entretien est fondamentale.

## Histoire et théorie des arts

### Écrit

Le sujet proposé cette année aux candidats était le suivant : « Usages de l'autoportrait, du Moyen Âge à nos jours ». Cent cinq candidats ont composé ; les notes qu'ils ont obtenues s'échelonnent entre 2 et 19 sur 20. Le principal défaut, et le mieux partagé entre les copies, réside dans une analyse trop rapide des termes du sujet : « usages » a en effet été majoritairement compris au sens d'utilisation, ce qui a amené les candidats, à juste titre bien entendu, à distinguer les usages publics et privés de l'autoportrait, ainsi qu'à disserter sur les différentes raisons qui peuvent en motiver la réalisation, de l'affirmation du statut d'artiste à l'exploration des méandres du moi ; l'autre sens possible – « usages » désignant les habitudes, soit les normes régissant l'autoportrait – a été le plus souvent négligé, alors qu'il aurait permis des analyses bienvenues portant sur les caractéristiques formelles de ce type d'œuvres et leur évolution dans le temps, des aspects de la question insuffisamment traités dans la plupart des copies. Comme les années précédentes, le jury met en garde contre les plans chronologiques, même s'ils peuvent sembler s'imposer pour traiter un sujet transhistorique : si la périodisation est nécessaire, on ne saurait le nier, elle ne prend véritablement son sens que si elle est étayée par de solides éléments de contexte ; elle constitue en outre un appui à l'argumentation plus qu'une problématique réelle. De tels plans, parce qu'ils sont majoritairement choisis par les candidats, concourent à un nivellement des copies que les correcteurs ne peuvent que déplorer : la lecture en est ainsi rendue répétitive et monotone, les tentatives de problématisation et les formulations originales étant par conséquent d'autant plus valorisées. Les développements présentés sont, on le regrette, beaucoup trop dépendants des cours suivis : la récurrence des mêmes exemples en témoigne (entre autres celui, quelque peu inattendu, d'Alain Baczynsky), laquelle ne peut que lasser le lecteur et lui donner – ce qui est autrement plus grave – l'impression d'un manque d'investissement et de curiosité personnels. Le jury attire en outre l'attention des candidats sur l'importance des exemples dans la construction de leur propos : ils doivent être cités et analysés avec justesse, donc connus de première main.

Des lacunes sont à noter quant à la littérature que l'on pouvait supposer connue pour l'étude d'un tel sujet, par exemple l'absence de référence aux travaux que Svetlana Alpers a consacrés à Rembrandt. On s'étonne pareillement du peu de cas fait de l'œuvre de Max Beckmann, pourtant l'un des artistes du XXe siècle ayant le plus assidûment pratiqué l'autoportrait, toujours en écho à sa situation sociale autant qu'aux événements historiques. Il est par ailleurs regrettable que les candidats aient le plus souvent traité de l'autoportrait indépendamment des autres types d'œuvres produites par les artistes, ne s'arrêtant que peu sur la proportion qu'il représente, alors qu'ils auraient pu tirer d'éclairantes analyses de l'inscription de cette pratique spécifique au sein d'un ensemble plus vaste. L'exemple le plus frappant à ce sujet est celui de Roman Opalka dont la plupart des copies n'étudient que les photographies – dans certaines, il est même présenté comme un photographe –, écartant les *Détails* ainsi que les enregistrements sonores qui font tous et dans leur ensemble partie d'un projet global dont les liens avec l'autoportrait (l'autobiographie ?) méritaient que l'on s'y arrête précisément. Il en va de même de l'intégration, le plus souvent trop hâtive et insuffisamment questionnée, de l'œuvre de Cindy Sherman dans une histoire de l'autoportrait : elle fournissait pourtant l'occasion de développements sur les rapports unissant l'autoportrait, les masques, les rôles et les doubles. Autant d'exemples qui militent pour un approfondissement et une appropriation personnelle des connaissances dont la précision laisse en outre parfois encore à désirer (noms estropiés, erreurs dans l'attribution des citations).

Le jury voudrait insister sur son attente majeure : trouver dans les copies non pas une forme trop stéréotypée de récitation de l'histoire (ce que font la plupart des copies qui adoptent un plan chronologique) mais une réflexion problématisée, donnant lieu à l'élaboration d'une démonstration dont les étapes pourront se lire dans le plan adopté par le candidat. Enfin, il rappelle que la base de l'histoire de l'art sont les œuvres, qui ne doivent jamais servir d'exemples illustrant une théorie, mais constituent un socle dont l'analyse précise peut aboutir à la formulation de théorie, ou, du moins, d'hypothèses.

## Oral

Cette année, quatre candidats ont passé l'oral d'histoire et théorie des arts, soit un de plus que l'an dernier. Le niveau des candidats était très variable, la moitié d'entre eux ayant frappé le jury par la qualité non seulement de leurs connaissances mais de leur méthode, tandis que deux candidats ont produit un oral plus convenu, et insuffisamment maîtrisé dans ses exigences méthodologiques.

Il s'agissait, en s'appuyant sur des documents visuels, d'analyser l'évolution d'une pratique, ou d'un motif, dans l'œuvre de Picasso, puis, dans un second temps, toujours en se fondant sur l'œuvre de Picasso comme point de départ, de faire dialoguer celle-ci avec des réflexions plus générales sur des points d'histoire de l'art (le rapport à l'imaginaire espagnol ou bien encore l'idée de création artistique entendue comme relation érotique étant quelques exemples de cette seconde approche).

L'épreuve durant en tout une heure, elle a donc été organisée en deux temps égaux, divisés chacun en 20 minutes de passage suivis de 10 minutes de questions.

Dans trois des quatre cas, la première partie de l'épreuve s'est très bien déroulée, les candidats maîtrisant bien l'exercice qui nécessite connaissance précise des œuvres, capacité à les contextualiser, et méthodologie rigoureuse de l'analyse plastique. La différence entre candidats s'est jouée sur la capacité (ou non) à produire, sur une base de connaissances solides, un commentaire qui dans les meilleurs cas s'est avéré personnel, fondé sur l'observation du détail des œuvres, et, surtout, sur une appréhension véritablement plastiques de celles-ci, prises en compte non pas comme de simples images mais comme des tableaux, des dessins, des gravures, dont la signification est indissociable de leur exécution et de leurs caractéristiques formelles.

Comme l'année précédente, c'est sur la deuxième partie de l'épreuve que les plus grandes disparités de niveaux sont apparues.

Le jury a été sensible à plusieurs qualités :

La capacité à élaborer pour traiter ce sujet un plan véritablement démonstratif – et non chronologiques – qui permette au candidat non seulement de restituer un savoir mais, avant tout, de bâtir et de défendre une hypothèse.

La capacité à sortir des sentiers battus de la critique pour élaborer un point de vue qui ne soit pas la simple reprise d'un discours déjà existant prenant soudain valeur de doxa. Les meilleurs candidats ont su allier connaissances et formulation de points de vue personnels fondés sur une analyse fine d'œuvres précises.

Enfin, certains candidats ont fait preuve non seulement d'une culture allant bien au-delà du programme imposé, mais aussi d'une vraie sensibilité aux œuvres, et à leurs spécificités formelles, qui s'est exprimée tout au long de l'oral. Ces deux qualités, alliées chez certains à un vrai enthousiasme, ont paru au jury les meilleurs gages d'une capacité à devenir de futurs historiens de l'art. Ceci a donc, logiquement, fait la différence au moment des délibérations.





ENS DE LYON

15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07  
Tél. +33 (0)4 37 37 60 00  
Fax +33 (0)4 37 37 60 60

<http://www.ens-lyon.fr>  
rubrique « Admissions »  
puis « Admission sur concours »  
rubrique « Lettres et sciences humaines »  
[admission.concours@ens-lyon.fr](mailto:admission.concours@ens-lyon.fr)

ISSN 0335-9409