

ÉCOLE  
NORMALE  
SUPÉRIEURE DE LYON

# Concours d'entrée

# Rapport 2011

Lettres et sciences humaines

**ENS**

ENS de Lyon  
15 parvis René Descartes  
BP 7000  
69342 Lyon cedex 07

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

UNIVERSITÉ DE LYON

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

Il s'agissait cette année de commenter une citation extraite d'un cours donné au Conservatoire par Louis Jouvet, caractérisant le personnage classique comme un « phare tournant ».

Comme chaque année, les copies montrent que la préparation a été très finement et complètement guidée. Cet avantage a pour effet que beaucoup de bonnes copies se ressemblent. Encore une fois, les meilleures ont été celles qui manifestaient une réflexion personnelle appuyée sur des exemples bien choisis.

La première difficulté a été pour les candidats d'élucider cette métaphore à la fois poétique et complexe, qui ne se contentait pas de souligner la polysémie du personnage classique. Beaucoup de copies ont en effet limité le problème posé par le sujet à celui de la multiplicité des interprétations possibles d'un même héros de théâtre. Si le personnage classique projette une lumière dont on ne reçoit pas le même éclat selon l'époque ou le contexte dans lesquels on la reçoit, cet éclairage est avant tout *tournant*. L'acteur, le lecteur ou le spectateur ne perçoivent qu'une lueur intermittente qui alterne avec des zones d'ombre. L'éclat de la lumière a fait oublier aux candidats la part obscure qui n'a été quasiment pas interrogée ou explicitée. Ce qu'il y a d'inaccessible chez un personnage n'a été que très peu souvent envisagé. Les plus familiers avec la réflexion de Jouvet ont eu plus de facilité à saisir la subtilité de l'image.

En outre, une fois établie l'ouverture du personnage de théâtre, rares sont les copies qui ont su l'articuler à une réflexion sur la construction dramaturgique. Le personnage est un artefact poétique, dont la signification ne dépend pas seulement de sa caractérisation psychologique ou de ses actions ; il constitue également l'un des éléments d'un dispositif comprenant une organisation de l'espace et du temps, une progression dramatique, un système de personnages. C'est également au sein de cet ensemble dynamique que le personnage prend sens. Très souvent, le personnage n'est perçu que comme un pur locuteur, la perspective dramaturgique est absente, dénotant une sorte d'insensibilité à l'énonciation et à l'action. L'acteur est souvent considéré comme une entité abstraite : le fait qu'il ait un corps, à la différence du personnage, n'a semblé compter pour rien dans la réflexion.

Beaucoup de candidats ont traité de la question du personnage de façon assez générale sans rester attentifs à la question posée. Il est assez curieux de constater que personne ne s'est servi de l'exemple de la musique pour réfléchir au problème de l'interprétation. De même, il a été très peu souvent fait référence au personnage de roman qui pouvait aider à penser la nature du personnage de théâtre. Les meilleures copies y font allusion.

Beaucoup de candidats ne sentent pas que conceptualiser et problématiser une question ne veut pas dire s'en éloigner. Le recours au concept ou à un mouvement de généralisation sert quelquefois à rapporter des connaissances qui n'ont pas nécessairement un lien suggestif à la question étudiée, de même que l'abus de savoir sert quelquefois à éviter de penser. La méconnaissance du théâtre classique, souvent assimilé à une forme contrainte par des règles dépourvues de fonction, associée à un titre parfois à peine analysé, a fait obstacle dans bien des cas à l'étude précise de la citation. Certaines copies en revanche ont pu s'appuyer sur une évocation claire des enjeux de *Britannicus* pour commenter la réflexion de Jouvet, ce qui a contribué à enrichir leur développement. D'autres tragédies de Racine auraient néanmoins pu être exploitées avec le même profit, mais force fut de constater que ce théâtre n'est pas toujours lu par les étudiants en théâtre.

Plusieurs copies ont confondu personnages mythologiques et personnages de théâtre, appliquant le propos de Jouvet à Médée en général par exemple. De la même façon, les réécritures ont parfois été traitées sur le même plan que l'interprétation de l'acteur : Jouvet s'intéresse ici au travail de l'acteur, comme le contexte de la citation, rappelé dans l'énoncé du sujet, permettait de le comprendre. Toutes les formes d'interprétation ne sont pas à penser ensemble, les enjeux de la réécriture se distinguant nettement de ceux du jeu théâtral. L'absence de précision dans l'utilisation des termes, les glissements de sens, sont souvent, rappelons-le, l'origine des réflexions les plus médiocres.

Terminons par quelques points de méthode. Une bonne composition d'études théâtrales contient une analyse de la citation, qui explique ses significations, relève ses zones d'ombre, et situe son propos par rapport à d'autres, l'inscrivant dans des cadres polémiques ou historiques. Cette analyse soit déboucher sur une problématique. Ici, le sujet invitait à réfléchir sur les rapports entre acteur et personnage, en se demandant à quel type de personnages la réflexion de Jouvet pouvait s'appliquer, et quel rapport il supposait entre l'interprète et cette figure à laquelle il prête une certaine autonomie.

L'argumentation qui s'ensuit ne doit pas se limiter à une série d'illustrations ; la description doit toujours servir une démonstration qui sera d'autant plus percutante que l'analyse des cas s'élèvera à une conceptualisation plus générale. Mettre au jour les enjeux théoriques de la citation, caractériser les opérations logiques et argumentatives à l'œuvre derrière le propos, sont des horizons que les candidats ne doivent pas perdre de vue. En outre, il ne faut pas oublier que les erreurs de noms propres peuvent rendre le lecteur inquiet sur la réalité des lectures effectuées. L'auteur des *Bonnes* n'est pas Gérard Genêt ; Abi Rached a droit à son vrai nom : Robert Abirached, etc.

Enfin, comme chaque année, il y a quelques copies micrographiques, et le jury doit faire appel à toutes ses réserves de conscience professionnelle pour lire des copies qui aspirent si manifestement à n'être pas lues...

## Oral

Comme l'an passé, les remarques que nous pouvons faire sur la session 2011 de l'épreuve orale de spécialité en études théâtrales ne sont pas très différentes de celles effectuées les années précédentes. Cette session a montré que les candidats ont bien compris le protocole de l'épreuve, 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. Ce que nous disions l'an passé peut donc être dit à nouveau cette année, avec quelques précisions supplémentaires :

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 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. Les candidats ne doivent donc pas espérer réussir l'un des moments de l'épreuve pour compenser une faiblesse dans un autre...

## Études cinématographiques

### Écrit

Cette année, ce qui était proposé aux candidats – « Puissance et destruction du cinéma chez Tex Avery » – ne reposait pas sur une citation, ce qui a paradoxalement favorisé, plus qu'à l'accoutumée, l'examen du sujet, à moins que ce ne soit la tension évidente entre les deux premiers substantifs. Pourtant, si cette tension a été étudiée, les deux notions ont été fort peu analysées pour elles-mêmes, comme si elles allaient de soi. Elles ont souvent été, purement et simplement, « appliquées » au cinéma. Même si les films de Tex Avery pouvaient aussi s'y prêter, peu de copies, heureusement, ont parlé de puissance et destruction en général, sans évoquer le cinéma. On notera une plus grande variété des copies que lors des concours précédents, Tex Avery inspirant des réflexions plus personnelles, malgré le retour des mêmes exemples d'un candidat à l'autre. – On déplorera aussi qu'un trop grand nombre de copies contienne des impropriétés de langue et des fautes d'orthographe grossières qui sont inacceptables à ce niveau et diminuent, de façon regrettable, la qualité de ces travaux.

Trop de copies s'articulent, sans précaution ni réflexion, autour de la déclinaison « puissance », puis « destruction », en tentant parfois une synthèse bancale, peu dialectique. Bien sûr, une dimension importante de la question reposait sur le rapport de Tex Avery (et de ses équipiers) à l'industrie hollywoodienne : dans quelle mesure le cinéma d'Avery constituait-il une critique, voire un dynamitage, des codes du cinéma commercial américain de son temps ? Or, si la question a souvent été vue, le jury a regretté une sorte de caricature d'« Hollywood » dans les copies, comme si cette industrie, qui tolérait l'existence même de ces cartoons caustiques, était par ailleurs homogène ou monochrome ; comme si les contradictions qui la parcouraient – et, reconfigurées, la parcourent encore – n'étaient pas, justement, le matériau possible, voire une condition de possibilité, du comique avéryen. Presque toujours, le cinéma de Tex Avery est apparu comme très en rupture avec le reste du cinéma dit « hollywoodien » alors que bien des films, bien des cartoons même, lui avaient ouvert la voie par leur caractère corrosif. Étrangement peu mentionnée dans les copies, la désinvolture du personnage de Bugs Bunny, par exemple, préfigurée par Ben Hardaway, prolonge par certains aspects l'humour des Marx Brothers et n'arrive pas *ex nihilo* dans les cartoons du Texan.

De même, s'il était utile de connaître les lignes principales de l'histoire de l'industrie américaine du cinéma (par exemple les grands principes de la censure), on attendait d'étudiants qui étudient le cinéma des années 1930-50 un plus grand sens de la nuance et une meilleure connaissance de la diversité des films, des cinéastes et du public, ainsi qu'une meilleure appréhension de la culture et de la société américaines de cette époque. Sans qu'elle soit encyclopédique, l'on est en droit d'attendre des candidats la connaissance précise des grandes figures et grandes formes d'un cinéma qui, par sa diffusion et son influence, a largement irrigué le XXe siècle. Les erreurs et bévues commises autour de figures aussi centrales que les Marx Brothers ou Buster Keaton, l'ignorance ou l'évocation très approximative de stars aussi connues que Clark Gable ou Greta Garbo laissent perplexe. Parmi les lacunes les plus régulières, on soulignera la quasi ignorance de l'œuvre de Disney, réduite à quelques clichés (le lisse et le sucré de Disney dont, évidemment, dans la plupart des copies, Avery apparaît le vainqueur et rédempteur). On a d'autant plus apprécié les copies nuancées qui ont su comparer les deux artistes, et, parfois, souligner la puissance et l'originalité de Disney (des *Silly Symphonies* à *Fantasia*) par rapport aux paradoxes dans lesquels s'enferme la création avéryenne. De nombreuses copies ont évoqué le système des studios dans lequel le cinéaste a été pris, et dont il a joué, passant de l'un à l'autre, mais on a davantage apprécié les plus rares copies qui ont su caractériser précisément la place de l'animation, et plus particulièrement des cartoons, au sein d'Hollywood, en soulignant par exemple le rôle apéritif et réflexif qu'ils pouvaient jouer en tant qu'avant-programme d'un long-métrage de fiction.

Pour analyser les formes propres au cinéma d'Avery, sans oublier les apports de ses collaborateurs, ou les reprises-variations par rapport aux autres animateurs (et à Walt Disney en particulier), les candidats ont cherché à définir le « style » de Tex Avery. Sans laisser de côté l'importance des jeux de langage (titres, pancartes, apartés...), le travail des animateurs étant fondé sur des gags visuels, le jury a été soulagé de constater ici qu'un certain vocabulaire plastique a pu être utilisé pour décrire les séquences de film, là où, les années précédentes, un grand nombre de candidats se contentaient de « raconter l'histoire ». De même, la majorité des candidats avait quelques notions de la fabrication des dessins animés aux différentes époques concernées.

Mais, bien souvent, on retrouvait cependant les difficultés, mentionnées dans les derniers rapports, à définir ce que peut être un registre formel spécifique, des choix de création, un style cinématographique, etc., comme si les notions associées à des enjeux artistiques et esthétiques aussi fondamentaux allaient de soi, tant la politique des auteurs et sa définition de la « mise en scène » paraissent étrangement indiscutées (voire indiscutables). On aurait aimé ici une plus grande distance par rapport à des catégories qui peuvent être partiellement inappropriées pour le cinéma de Tex Avery ; un cinéma grand public peut connaître, grâce à l'intertextualité par exemple, des formes de sophistication et de satire qui ne

passent pas nécessairement par les recherches expressives d'un « auteur » doté d'une *Weltanschauung* absolument singulière. Dans la même veine, « surréalisme », « modernité », « post-modernité » ou « classicisme » sont utilisés comme des formules toutes faites, acquises, sans être le moins du monde interrogées ou même simplement définies...

Ainsi, dans quelle mesure les dynamiques du cinéma de Tex Avery ne se fondent-elles pas sur les puissances plus générales du cinéma hollywoodien (celle de l'*entertainment*, par exemple, en précisant cette notion, celle du spectacle, du *show* proprement hollywoodien et américain, ou celle de l'expérimentation et de la recherche toujours présentes dans les productions et interrogations des studios), quitte à gagner sur elles une forme de lucidité plus grande par la mise en œuvre de dispositifs de retournement, de parodie ? Certains candidats ont cherché à tout prix l'originalité du point de vue social et moral du cinéaste, sans toujours convaincre. En revanche, des développements bienvenus sur les perspectives ouvertes par les failles « métaphysiques » des cartoons avéryens montraient comment c'est plutôt une certaine logique de défi, de jeu sur les limites (par rapport à quelques codes hollywoodiens bien identifiés) qui peut conduire l'animation aux bords de quelques gouffres, de quelques néants. Mais, combien de fois les copies n'ont pas su distinguer clairement transgression et destruction, la moindre pointe ou allusion devenant « subversive » ! Sans parler de nombreux candidats qui ont confondu la représentation d'actions immorales avec l'immoralité du ou des auteur(s)... A l'inverse, les bons travaux, soulignant le caractère collectif de la création, voire l'effet de groupe, ainsi que l'importance de la culture partagée entre animateurs et spectateurs, étaient généralement soucieux de distinguer, et surtout d'articuler, ces différentes dimensions, d'approfondir la positivité possible de la destruction ou les multiples acceptions de la « puissance » (potentiel, domination...) en lien avec ce que peuvent les images et les sons.

Pour conclure, le jury rappelle aux candidats l'importance de se constituer à partir des questions au programme, mais aussi indépendamment d'elles, sa propre filmographie, ses propres outils d'analyse, pour que le tour personnel de la copie permette une prise de recul plus élaborée, afin de mieux creuser l'écart avec une exposition de pistes seulement entrevues ou une simple opinion finalement peu argumentée.

## Oral

Le jury a auditionné un candidat admissible qui a très bien réussi ses épreuves de spécialité et a été admis. Nul doute que l'allongement du temps de préparation (passé de 2h à 3h à compter de la session 2011) a permis un travail plus serein et plus maîtrisé, et porté ses fruits.

L'épreuve d'analyse de film portait sur la première moitié d'un film de Tex Avery datant de 1943 : *Who Killed Who ?* (8mn). Les détails de l'analyse proposée (échelle de plans, durée des plans, l'analyse des gags, la mise en abîme de la projection : l'inspecteur sermonnant un spectateur en train de se lever qui apparaît en ombre chinoise) étaient très satisfaisants. Manquait peut-être une réflexion plus poussée sur la présence du médium télévisé dans l'œuvre de Tex Avery en particulier dans sa période MGM, et le comique des plans d'ouverture qui montrent un présentateur télé annonçant la diffusion d'un dessin animé « présentant un fait authentique ». Si le candidat a fait appel au modèle de l'émission « Hitchcock présente » (postérieure de plus de dix ans), c'était sans mentionner la manière dont le comique s'étend du dessin animé à l'émission qui le programme. La revendication de véracité du présentateur ne débouche pas seulement sur la parodie de film noir inscrite dans le dessin animé, elle est elle-même visée par le ton parodique de Tex Avery. Le candidat a judicieusement distingué trois parties dans l'extrait qui lui était proposé, et noté la lenteur inhabituelle des plans d'ouverture dans le manoir, ainsi que les lents zooms sur le décor gothique et les sons angoissants (tonnerre, orage, hurlements, portes et parquets qui grincent) qui mettaient en valeur le travail technique des dessinateurs de l'équipe de Tex Avery. L'analyse a beaucoup porté sur la parodie de film policier, sans que les références cinématographiques soient très claires. Le candidat s'en est expliqué durant l'entretien, ainsi que sur l'animalisation des personnages (qui n'avait, bizarrement, pas été notée ni exploitée). En outre, la parodie de film policier présentée dans cette séquence pouvait être interprétée aussi au regard d'un contexte de peur engendré par la guerre (Les Etats-Unis étant en guerre depuis 1941).

Le jury a été très favorablement impressionné par le traitement scénaristique proposé de l'incipit de *La Condition humaine* de Malraux. Le candidat a proposé une lecture personnelle et riche du texte et une adaptation scénaristique très convaincante, qui mettait l'accent sur la détermination du meurtrier et la tension de la scène. Le scénario mettait en valeur cette phrase centrale dans le texte : « assassiner n'est pas seulement tuer ». Le candidat a pris quelques libertés avec le texte, toujours bien justifiées : il a supprimé la datation de l'événement, et rendu visibles les mains qui hésitent entre le rasoir et le poignard (alors qu'elles étaient « dans les poches » du protagoniste du roman). Il a aussi ajouté une voix *over* pour énoncer la phrase centrale distinguant « tuer » et « assassiner ». Les indications sonores (vacarme extérieur vs. silence intérieur) et de lumière du texte ont été exploitées pleinement. Le candidat a construit un scénario très découpé, en 10 plans, et ajouté deux éléments : un flash-forward sur un meurtre bestial comme halluciné par le protagoniste et un insert (décrochage symbolique) devant un temple où un prêtre shintoïste dépose sur un autel une réplique d'agneau en terre cuite évoquant un sacrifice. Il a aussi conduit la scène à son dénouement (absent du texte de Malraux), avec une ellipse du meurtre lui-même, par la vision finale du corps ensanglanté de la victime. L'ensemble était particulièrement bien pensé et bien mené sur le plan scénaristique, par exemple en insérant un écran blanc (le protagoniste étant aveuglé par une lumière blanche) avant l'insert devant le temple. Durant l'entretien, le candidat a justifié le choix de tourner cette scène en couleurs

mais de privilégier une opposition chromatique binaire (ombres et lumières) en référence au *Nosferatu* de Murnau. Pour l'insert symbolique devant un temple, il a évoqué la vision de sacrifice dans *Apocalypse Now*. Il a également justifié le choix d'un montage cut et le refus de la voix *off* qui reflétait le brouillement des frontières entre bien et mal dans l'esprit du protagoniste. On regrette qu'il n'ait rien dit du Malraux cinéaste et théoricien du cinéma pour comprendre l'écriture très cinématographique de cet extrait, ni des projets d'adaptation de *La Condition humaine* (celui de Fred Zinnemann, *Man's Fate*, par exemple).

## Histoire de la musique

### Écrit

#### Remarques générales

Le bilan mitigé de la dissertation révèle une situation paradoxale : d'une part les deux concertos brandebourgeois au programme figurent parmi les œuvres les plus connues de Jean-Sébastien Bach et les plus représentatives de la musique occidentale classique ; d'autre part, de nombreuses copies témoignent, en dehors de la figure tutélaire de Bach, d'une connaissance très superficielle des développements du genre au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et de son répertoire.

En conséquence, la plupart des candidats ont très bien utilisé les extraits mis à leur disposition en choisissant de bons exemples, en étroit rapport avec leur propos et accompagnés d'une analyse souvent très pertinente (précisons qu'il faut remettre l'armure et les clés des exemples musicaux découpés). En revanche, très peu d'entre eux ont été capables d'évoquer des concertos d'autres compositeurs, de les caractériser précisément et de les comparer aux concertos brandebourgeois. À l'exception de l'op. 6 de Corelli ou de l'*Estro armonico* de Vivaldi, souvent cités, aucun candidat n'a véritablement mis en parallèle les concertos de Bach avec les productions de l'école romaine (Corelli, Valentini ou Locatelli), des compositeurs de l'Italie du nord (Vivaldi mais aussi Torelli, Albinoni) et encore moins du monde germanique, presque totalement négligé (Muffat, Telemann, Fasch, etc.).

Beaucoup de copies pâtissent d'un déficit de connaissances que seule une préparation fondée sur la lecture et l'écoute d'un large répertoire d'œuvres, et sur la littérature musicologique disponible, aurait permis de combler. De ce point, on ne peut que regretter que les candidats se soient le plus souvent limités à des ouvrages datés (Veinus, Hutchings) alors que plusieurs études fondamentales ont été consacrées aux brandebourgeois ces vingt dernières années (Dirksen, Marissen ou Boyd) et que des ouvrages majeurs ont ouvert de nouvelles perspectives sur le genre du concerto (Talbot, Maunder). Comme souvent dans le cas de la musique ancienne, les candidats ne pouvaient faire l'économie de la littérature musicologique anglo-saxonne, ne serait-ce qu'à partir de synthèses récentes qui consacrent quelques pages fortes au genre (Hill, 2005 ; Schulenberg, 2/2008 ; Boyd, 1999) ou d'articles synthétiques du *Grove*.

Le jury a cependant pu lire quelques copies très intéressantes qui associaient une connaissance vaste du répertoire et une réflexion approfondie appuyée sur une véritable maîtrise de la technique de la dissertation. Le jury a pu constater ainsi une meilleure maîtrise de la langue et, par rapport aux années précédentes, une diminution des fautes de syntaxe ou d'orthographe, même si quelques copies restent très altérées par une expression maladroite ou artificiellement pompeuse. Rappelons surtout que la préparation des candidats doit inclure une réflexion préalable sur le lexique, les concepts et les catégories, qui seule peut permettre d'éviter certaines maladresses mais parfois aussi de graves contresens historiques ou esthétiques.

## Présentation du sujet

Le sujet reposait sur une citation de Gilles Cantagrel dont les enjeux n'ont pas toujours été suffisamment abordés en introduction. Il était nécessaire de s'interroger sur les termes choisis par Cantagrel et sur leurs diverses implications. La notion d' « exposé » renvoyait à l'idée d'une conception unitaire, d'un cycle logiquement organisé, qui méritait d'être discutée. De même la référence aux « différentes manières » de traiter le genre invitait, comme la plupart des candidats l'on fait, à examiner comment Bach s'était approprié les caractéristiques techniques, stylistiques et esthétiques du répertoire et les avait utilisées ou transformées. Curieusement, peu de candidats ont noté le parallélisme entre la formule de Cantagrel et l'*Art de la fugue* de Bach et l'on utilisé comme fondement d'une réflexion plus large sur la place des concertos brandebourgeois dans l'histoire du genre comme dans l'œuvre du compositeur.

Ce manque de réflexion préalable s'est souvent traduit par un plan peu problématisé. Un grand nombre de copies ont exposé en première partie une histoire du genre, le plus souvent limité à sa généalogie, appuyée sur des références plutôt lointaines (Willaert, Gabrieli), alors que l'école de Bologne et la *sinfonia* avec trompette n'ont été que très rarement évoquées. Généralement, la dimension dialectique de la dissertation se réduisait à une opposition entre les deuxième et troisième parties, la deuxième étant consacrée aux « dettes » de Bach et la troisième aux spécificités de ses concertos ou aux « innovations » qu'ils mettent en œuvre. Le manque de connaissances a souvent conduit à des erreurs. Le contrepoint, la mise en valeur du soliste ou la fusion des éléments entre ritournelle et épisodes ne peuvent être considérés comme des innovations à mettre au seul crédit de Bach.

D'une manière générale, la réflexion s'est trouvée souvent appauvrie par des conceptions historiques caricaturales qui conduisirent certains candidats à ne prendre en compte que les aspects considérés comme « innovants » de l'œuvre et à adopter des positions anachroniques, faisant de Bach un précurseur soucieux de sa place dans l'histoire (« le style classique naît à la suite de la réunion des styles opérée par Bach ») et des concertos brandebourgeois des œuvres « annonciatrices » qui « poussent à l'extrême les modes de composition ». Parallèlement, certaines caractéristiques fondamentales de ces concertos, comme la spécificité de leur instrumentation, l'attraction dont ils témoignent pour les jeux d'esprit (*Spielfreudigkeit*) ou pour l'hybridation des genres, ont été rarement évoquées.

Les quelques copies bien documentées qui ont proposé des analyses stylistiques fines et témoigné d'une véritable réflexion sur la notion de genre ont été très bien notées.

## Oral

### Exécution instrumentale et entretien

Deux candidats, un chanteur et une violoniste, ont été admis à concourir lors de la session 2011. Le premier a interprété *Music for a while* de Purcell et le *Salve regina* de Pergolèse ; la seconde l'*Allemande* de la *Partita* n° 2 de Bach, pour violon seul et trois des *Cinq mélodies* de Prokofieff, pour violon et piano. *Il est nécessaire de rappeler ici que l'ENS ne met pas d'accompagnateur à la disposition des candidats.* Ceux-ci sont invités à proposer un programme pour instrument seul, ou à se présenter avec leur accompagnateur personnel. C'est la solution qu'ont choisie les candidats de cette année, livrant des interprétations d'un niveau globalement satisfaisant.

Une salle a été mise à la disposition des candidats pendant une dizaine de minutes avant l'épreuve, afin de s'échauffer.

Les interprétations ont permis au jury d'apprécier des programmes variés, choisis de façon à mettre en valeur les musiciens. Les examinateurs ont toutefois regretté que les interprétations restent assez timides, ce qui leur a semblé dû au fait que les candidats ne jouent pas par cœur. La maîtrise intime d'une partition permettrait pourtant de conférer à leur interprétation une liberté qui a pu manquer ici.



Lors des entretiens de bonne tenue et qualité, le jury a apprécié que les candidats maîtrisent bien l'histoire, le contexte et les principaux éléments d'analyse afférant aux œuvres présentées. Les questions posées ont ouvert le débat vers des œuvres semblables d'autres époques ou d'autres compositeurs, dimension également convenablement maîtrisée. Dans l'un des cas toutefois la connaissance de l'histoire de l'interprétation a pu sembler succincte, ainsi que la réflexion sur les choix interprétatifs mis en œuvre lors de la prestation musicale.

## **Ecriture musicale**

L'épreuve d'écriture de cette année proposait d'harmoniser un chœur de Mozart, extrait de l'opéra pastoral *Ascanio in Alba*. Ce chant donné ne comportait que peu de difficultés ; les candidats ont ainsi pu livrer une harmonisation convaincante. La réalisation toutefois n'a suivi que trop partiellement le caractère du chant proposé ; c'est un aspect qui reste généralement trop faible dans les réalisations. Le jury a posé quelques questions aux candidats, relatives à d'autres choix harmoniques, questions de chiffrages d'accord ou proposition de solutions alternatives pour la réalisation.

## **Histoire et théorie des arts**

### **Écrit**

Cette année, les candidats ont été invités à traiter le sujet suivant : « L'art de l'expérimentation chez Picasso ». Quatre-vingt-seize candidats ont composé ; les notes qu'ils ont obtenues s'échelonnent entre 1 et 18 sur 20. Avec au programme une question portant sur l'une des grandes figures de l'art du XXe siècle, il a été quelque peu remédié à la relative insuffisance des connaissances relevée l'an passé par le jury concernant cette période. Toutefois, les copies ont montré dans l'ensemble fort peu d'élargissements de la réflexion au-delà des limites strictes de l'art de Pablo Picasso ; que la question soit monographique n'autorisait cependant pas à négliger la prise en compte d'un contexte plus large, à faire l'économie de comparaisons judicieusement choisies avec d'autres artistes ou d'autres œuvres, et ce afin d'espérer montrer l'ampleur du phénomène auquel participe l'artiste autant que la spécificité de sa pratique propre. La contextualisation, avec toute la précision et la rigueur qu'elle nécessite, est le fondement de toute étude d'histoire de l'art, quelle qu'en soit la perspective. Le plan chronologique n'était assurément pas ici le mieux venu pour traiter le sujet proposé, de même que les plans construits sur les différents arts pratiqués par Picasso, l'un des enjeux étant précisément d'analyser comment il les transforme au contact les uns des autres. Sans ces solutions commodes, les candidats se sont montrés souvent peu à l'aise dans la construction d'une progression logique. En règle générale, les copies péchaient en effet par leur manque de problématisation et de réflexion sur le sujet, la notion d'expérimentation elle-même n'étant que trop rarement bien définie et analysée en rapport avec les enjeux propres à la pratique artistique : il ne suffit pas de poser une définition plus ou moins claire dans l'introduction pour construire une véritable démonstration. Le jury met par ailleurs les candidats en garde contre les exemples et les citations par trop convenus (ici *Nature morte à la chaise cannée* et la phrase « Je ne cherche pas, je trouve. ») ; outre la lassitude qu'ils provoquent inévitablement chez le correcteur, ils n'autorisent aucune approximation et sont d'autant plus difficiles à présenter de façon originale. Ils trahissent en outre un investissement et une réflexion personnels que l'on regrette de devoir dire trop limités.

### **Oral**

Trois candidats ont été auditionnés à l'épreuve orale d'histoire de l'art. Il s'agissait, en s'appuyant sur des documents visuels (4 ou 5 œuvres, en général), d'analyser l'évolution d'une pratique, ou d'un motif, dans l'œuvre de Picasso. Dans l'ensemble, les candidats ont bien su réagir aux corpus d'œuvres qui leur étaient proposés en lien avec le programme, sachant en extraire des problématiques pertinentes et bien articulées, et témoignant d'une connaissance

approfondie de l'intégralité de l'oeuvre de Picasso. La partie de l'épreuve correspondant au programme n'a donc pas, globalement, posé de problème. En revanche, la différence entre les candidats s'est clairement manifestée sur des questions plus générales d'histoire de l'art, certains candidats révélant leur ignorance sur des artistes aussi majeurs que Carpeaux ou Schwitters, et, de manière plus générale, une vraie disparité de compétence en termes de culture générale d'histoire de l'art. Le jury aura ainsi apprécié les candidats faisant preuve de curiosité et d'ouverture pour des domaines extérieurs à leur spécialité, ainsi que les candidats capables d'affirmer une réflexion personnelle, alimentée par leurs propres intérêts et passions, au-delà du programme imposé. On ne saurait donc que trop recommander aux candidats - et il s'agit d'une évidence - de fréquenter autant que possible les musées et expositions durant leurs années de classes préparatoires, et de suivre de près l'actualité artistique.





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