

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

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

© Ecole normale supérieure
Lettres et Sciences humaines
15, parvis René Descartes
BP 7000
69342 Lyon cedex 07

Téléphone 04 37 37 60 00
Télécopie 04 37 37 60 60

ARTS

Études théâtrales

Écrit

Les résultats de l'admissibilité et les admissions montrent que, depuis les quelques années d'existence de l'option " théâtre " au concours d'entrée des ENS, les candidats sont bien, et sans doute de mieux en mieux, préparés ; qu'ils sont de bons candidats si l'on en juge par les notes des autres matières et par les succès à l'agrégation de lettres, puisque la quasi totalité des élèves qui l'ont préparée y ont été reçus. Le jury note en outre que ses remarques ainsi que l'échange annuel avec les professeurs de CPGE sont fructueux. En rappelant que les copies sont notées ensemble et par les mêmes correcteurs, on se félicitera donc du nombre d'admissibles et d'admis à l'ENS LSH. On regrettera cependant qu'aucun candidat à l'ENS Ulm n'ait été admissible cette année.

La lecture des copies du concours 2007 appelle les observations suivantes :

D'une manière générale, nous pouvons répéter que la très bonne préparation des candidats ne doit pas les conduire à restituer des cours, à seulement montrer qu'ils ont une bonne connaissance des œuvres au programme, mais à réfléchir à la question posée en s'appuyant sur leurs connaissances au sens le plus large du terme. Par exemple, la meilleure note a été attribuée à une copie dont l'auteur a notamment su faire référence à d'autres œuvres que théâtrales de façon très juste, sensible et pensée.

Quelques copies, dont de bonnes copies, présentaient une orthographe très défectueuses (exemple : " Louis XIV règne en mettre "). Les candidats affectés par cette pathologie doivent prendre, avant le concours, des mesures pour en guérir, car un futur normalien spécialisé dans l'étude d'un art fondé principalement sur la langue devrait, nous semble-t-il, la maîtriser.

Le fait que le jury donne un sujet qui " couvre " les deux programmes n'est pas nouveau et n'a généralement pas surpris les candidats. Cependant, il ne fallait évidemment pas d'abord traiter de Molière, puis de Müller, puis faire une sorte de synthèse forcément maladroite et superficielle, mais se référer à l'un et l'autre des auteurs pour suivre Bernard Dort et construire une pensée. Les questions posées par le jury, *via* une citation de Bernard Dort, " Peut-on, par l'exercice même du théâtre, sortir du théâtre ? Rompre avec lui ? Et avec son statut de représentation ? " demandaient ainsi que les candidats s'attachent aux deux corpus proposés, mais en les liant à partir d'une problématique reprenant les interrogations de Dort.

Beaucoup de candidats ont alors, à leur insu sans doute, renversé la question : ils se sont appuyés sur le sujet pour commenter les œuvres, alors que c'est bien entendu l'inverse qui était attendu et stipulé dans la formulation. Aucun candidat n'a évoqué le fait que la proposition de Bernard Dort (" sortir du théâtre "...) pouvait être envisagée comme un peu rhétorique, comme une fiction, une hypothèse qui aide à réfléchir. Et la question posée n'était pas " les deux pièces au programme s'appliquent-elles à la phrase de Bernard Dort ? ". Les meilleures copies sont celles dont l'auteur a su repérer des analogies entre les formes et les structures tout en soulignant les différences et les contradictions. Le jury pense que ce sujet n'était pas très difficile, qu'il était dépourvu de " pièges ", mais il exigeait un peu de subtilité, de finesse.

Autre remarque générale : le jury craignait que la pièce de Heiner Müller ne soit trop complexe, trop ardue et pour tout dire maltraitée. Or la lecture des copies montre que Molière est une réalité bien plus difficile à commenter que Müller (ou que les enseignants ont réussi à enthousiasmer leurs étudiants pour l'œuvre de Müller, apparemment plus ardue)... Certes, on comprend que le théâtre contemporain ait, en apparence aussi, plus d'attraits, pour des étudiants, que le théâtre du XVIII^e siècle, mais, à bien y réfléchir, et en particulier en fonction tant des questions posées que du corpus « moliéresque » proposé, il semble bien que Molière puisse *aussi* donner à réfléchir sur l'esthétique théâtrale, sur notre métathéâtralité contemporaine et même sur la question du " post-dramatique "... Car il a été fait grand usage de la notion de " théâtre post-dramatique ". Cela montre que les candidats sont au fait des courants importants de la réflexion dramaturgique et nous nous en félicitons. Toutefois, l'usage de cette notion ne nous a pas toujours semblé d'une grande fécondité pour traiter le sujet, à moins de parler d'un pré- ou d'un proto- post-dramatique pour Molière et de réfléchir à cette proposition dans le sens de Dort (ce que quelques rares candidats ne se sont pas privés de faire, et ils ont eu raison), de remettre en perspective historique et esthétique les tentatives pratico-théoriques de *La Critique de L'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*, enfin de montrer toute la distance qu'il y a entre la théorie de H.-T. Lehmann et l'œuvre de Müller.

Enfin, les candidats, à de rares exceptions près, ont eu du mal à envisager le sujet sous tous ses aspects. Il faut savoir examiner tous les termes (le sujet était court !), et “ faire tourner ” la question. Le jury a été surpris, par exemple, de ne trouver qu’une fois ou deux la mention d’une “ sortie ” concrète du théâtre. Or les candidats sont censés savoir que le théâtre est bien sûr une forme d’art, mais qu’il est aussi un lieu, dans un bâtiment. Cet aspect-là pouvait être une piste intéressante. On aurait ainsi pu commencer par le fait que Dort, en définitive, ne fait que dire la chose suivante : tout individu qui est dans un théâtre, tout comédien qui figure un personnage, tout performer qui se trouve sur scène, est nécessairement appelé à en sortir, à rompre avec son statut, et à revenir, une fois l’exercice théâtral terminé, au monde du dehors. Dès lors, l’exercice du théâtre consiste à faire du théâtre durant un temps donné et dans un lieu donné pour ensuite en sortir (le lieu peut être le bâtiment aussi bien que la scène). De même, l’exercice du comédien, lorsqu’il joue un personnage, consiste à prendre en charge son rôle jusqu’au bout du temps et du texte qui lui sont impartis, pour ensuite rompre avec le statut de représentation et redevenir le comédien qu’il n’a d’ailleurs jamais cessé d’être. De même, l’exercice du spectateur consiste à regarder, entendre, se divertir, penser, voire être happé par la fiction mimétique ou par la performance, pour ensuite sortir du théâtre et se plonger dans le monde. La question, alors, est de savoir s’il y a absolument rupture, autrement dit s’il s’est passé quelque chose, dans ce lieu et lors de cet exercice, qui a un impact possible sur le dehors (c’est une question politique, donc). D’autre part, peu de références ont été faites à d’autres arts ou à des arts voisins : un peu de comparatisme aurait enrichi la réflexion.

Aussi, il aurait été utile de s’interroger tout de suite sur ce que Dort propose, avec une certaine dose de provocation, dans “ Libérer le spectateur ”, pour en faire le cœur du sujet : une rupture ou une impossible rupture ? Une sortie ou une impossible sortie ? De là, on pouvait, tout de suite encore et sans morceler inutilement et superficiellement la réflexion, repérer et exploiter la tension que Dort met au jour par son texte même : une tension qui consiste à dire qu’on peut être là *et* sortir, qu’on peut rompre avec la représentation tout en ne pouvant pas, avec Molière par exemple, s’en éloigner tout à fait. On pouvait aussi se demander ce qu’on peut faire, dans un théâtre, hors du cadre de la théorie de la représentation (le théâtre n’est pas forcément donné comme une représentation, c’est-à-dire une expérience mimétique) ? une performance (qu’il fallait définir, compte tenu des différentes acceptions du terme) ? une sortie hors du théâtre (bâtiment) ou de l’art théâtral ? mais pour aller où ? pour faire quoi ?

Dort pose comme cadre de la réflexion et comme donnée première que tout cela doit se faire, et le mot est capital, par l’exercice même du théâtre. C’est donc dans une réflexion problématique sur la notion d’exercice même qu’il est intéressant d’aller, pour constater que la rupture, ostensiblement proclamée, est plutôt à concevoir comme une tension théorique et pratique. De même, la question de la représentation, comme nous le disions plus haut, demande à être explorée en fonction de l’histoire du théâtre, à commencer par son statut au début des années 1660. Car, dans au moins deux des pièces de Molière (*La Critique de L’École des femmes* et *L’Impromptu de Versailles*), il est particulièrement mis en question puisqu’on peut tout aussi bien penser que le Molière de *L’Impromptu* est à la fois un personnage *et* un performer, tout en considérant qu’il s’agit bien d’une fiction dramatique publiée... C’est donc “ par l’exercice même du théâtre ” que l’on reste et que l’on sort de la représentation, tout en produisant et en ne produisant pas une œuvre dramatique, tout cela pour un roi absent qui attend (dans le temps et l’espace dramatique), qui assiste à la pièce (dans le lieu théâtral de la première représentation), ou dont on sait qu’il a assisté à la pièce (lorsqu’elle est ensuite jouée ailleurs qu’à Versailles). C’est toujours “ par l’exercice même du théâtre ” que l’on peut poursuivre la tension entre le fait que le théâtre est là pour proposer une rupture d’avec lui-même, autrement dit pour qu’on sorte de son lieu pour sortir dans le monde et faire en sorte que les tensions qu’il a proposées s’actualisent, et que la représentation vole en éclats pour entrer dans le réel sans que les tensions soient résolues. Cependant, si le théâtre, ici, n’a de cesse que le “ on ” (les spectateurs ? les praticiens ? tous les présents ?) sorte, si le théâtre ne cesse de proposer une sortie et une rupture avec la représentation (mimétique ?), il travaille, dans son exercice même, avec de la représentation plus ou moins mâtinée et performance et de distance...

Les deux écritures de Müller et de Molière sont donc, à proprement parler, théâtrales : elles ne cessent de s’interroger sur leur objet et sur leur art tout en se développant, elles sont là pour poser des questions aux spectateurs et proposer des problèmes difficilement solubles au comédien et au metteur en scène, elles passent par le théâtre pour envisager qu’on en sorte radicalement tout en ne cessant de proposer, justement, du théâtre. Elles donnent ainsi le théâtre comme un lieu irréductible de tension, un lieu nécessaire d’affrontement, et non comme une forme harmonieuse de dépassement.

Cependant, conventions malheureuses de la dissertation obligent, croit-on, nombre de candidats ont eu bien du mal à dire et à penser la et les tension (s) et se sont réfugiés dans une dialectique du dépassement consistant à énoncer le fait que Molière et Müller inventaient de nouvelles formes... Beaucoup trop de copies, ainsi, avaient pour plan : 1. Molière et Müller sont centrés sur la praxis et l’exercice du théâtre ; 2. Molière et Müller proposent une rupture par rapport au théâtre de leur temps grâce à cette pratique ; 3. Ainsi Molière et Müller redécouvrent l’essence (?) du théâtre, qui est, d’une part, de ne cesser de s’interroger sur lui-même (par

l'exercice du théâtre, par la méta-théâtralité) pour pouvoir continuer à exister, et, d'autre part, de rompre avec le théâtre de son temps pour inventer des formes neuves qui correspondent à la société...

L'argument qui consiste à dire que le théâtre doit se représenter pour inventer de nouvelles formes et ainsi survivre et s'adapter, a eu, à propos de ces deux auteurs, bien des difficultés à fonctionner. Il se trouve en effet que Molière et Müller entreprennent, chacun à leur manière, une entreprise radicale de tension, d'irréductibilité à la monosémie, bref une entreprise propre à énoncer, et à faire énoncer sur la scène, la théâtralité en tension entre un dedans et un dehors, entre la représentation et la performance, entre le théâtre et le monde. Il ne faut donc pas avoir peur de la tension, de ce qui ne se réduit pas (sinon pourquoi s'intéresser au théâtre ?) et savoir se méfier d'une troisième partie qui devrait réduire les ruptures, *a fortiori* lorsqu'on a affaire à des auteurs comme Molière, Müller, ou Dort. Il ne faut pas non plus s'en tenir à la forme, à la simple méta-théâtralité (si la méta-théâtralité existe, c'est peut-être pour dire quelque chose d'autre que "c'est du théâtre"), au "comment" et toujours se poser la question du "pourquoi", autrement dit, comprendre que le théâtre, qu'il soit dissimulation, rupture, contradiction, interroge en s'exposant, par son exercice même.

Oral

Le jury remarquait l'an passé que le protocole de l'épreuve « pratique » à l'oral de spécialité permettait de bien évaluer les candidats. L'épreuve 2007 confirme cette impression. 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'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. 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. »

Comme toutes les épreuves orales, celle-ci semble susciter chez les candidats une grande appréhension qui conduit certains d'entre eux à ne pouvoir manifester leurs compétences. Nous ne connaissons pas le procédé qui permettrait de dissoudre cette appréhension, mais nous répétons qu'il ne s'agit pas d'une épreuve visant à exposer des capacités de "metteur en scène". Il convient de commenter une scène à l'aide des moyens mis à disposition. Ce peut être fait avec autant de patience, d'attention et d'invention que lors d'un commentaire écrit. Il faut que les candidats apprennent à faire confiance à leurs intuitions que leur appréhension semble quelquefois inhiber. Ils doivent donc les affirmer, les clarifier, et aussi oser les mettre en question, en particulier au cours de l'entretien avec le jury : les doutes sont aussi importants que les assertions, il faut donc les formuler pour relancer l'interprétation.

Nous avons été sensibles, cette année, à la qualité des commentaires dramaturgiques proposés par la plupart des candidats : nombre d'entre eux ont su mettre en œuvre des analyses précises et pertinentes, et construire à partir de ces analyses une véritable interprétation de l'extrait à commenter, nourrie par une connaissance approfondie de l'ensemble de la pièce. Les candidats sont manifestement très bien préparés à l'analyse dramaturgique, et certains savent fort bien prendre appui sur les connaissances et la pratique qu'ils ont acquises pour développer une réflexion personnelle. Nous avons également constaté, dans l'ensemble, un progrès dans la sensibilité à l'aspect concret des éléments en jeu, qu'il s'agisse du texte, des acteurs ou de l'espace. En revanche, comme l'an passé, nous avons observé que la grande liberté donnée par le protocole de l'épreuve n'était pas vraiment utilisée. Par exemple, les échanges avec les comédiens associés à l'épreuve sont très limités, alors que l'épreuve est, sous la conduite du candidat, une séance de travail collectif, que prolonge l'entretien avec le jury.

Études cinématographiques

Écrit

Tout d'abord le jury tient à souligner que, dans l'ensemble, la composition d'études cinématographiques a donné lieu cette année à des résultats plutôt satisfaisants, d'où se détachaient une poignée de très bonnes copies mais aussi, comme à l'ordinaire, quelques-unes assez faibles — mais sans être pour autant déshonorantes. Cela signifie globalement que le sujet proposé a été compris et que les candidats, si l'on s'en tient par exemple aux références cinématographiques parfois pointues ou tout à fait contemporaines les plus souvent convoquées, avaient été bien préparés. Quasiment tous les candidats ont, à juste titre, pris le parti de réfuter l'assertion de Jacques Lecarme selon laquelle l'instance de l'acteur rendrait impossible toute entreprise autobiographique, point de vue au fond très littéraire et qui faisait écho, à plus de vingt ans de distance, au célèbre article de la critique américaine Élisabeth Bruss, dont l'argumentation était cependant fondée sur d'autres arguments (ce qui n'a pas été remarqué). Dans cette perspective critique, les meilleures dissertations sont celles qui ont réussi à dépasser l'indignation cinéophile ou la profession de foi pour explorer avec bonheur le champ autobiographique au cinéma.

Si l'on entre à présent dans le détail de l'argumentation, le jury s'étonne de l'insuffisante prise en compte de la part autobiographique dans les films de fiction, ce qui est tout de même paradoxal dès lors que la question de l'acteur était au cœur du débat ! Certes, de nombreuses copies ont fait référence à François Truffaut ou à Woody Allen, ou bien encore à *Mes petites amoureuses*, de Jean Eustache (avec une analyse précise et récurrente de la scène du banc...), mais le phénomène est toutefois d'une ampleur bien plus conséquente, de sorte qu'on aurait attendu une approche à la fois plus large (au plan historique) et plus fine (au plan esthétique) des modes de transposition des contenus autobiographiques (citons seulement Chaplin, Kazan, Tarkovski, Rivette, parmi tant d'autres). On aurait aimé par ailleurs trouver trace de la notion d'autofiction, forgée en 1977 par Serge Doubrovsky dans le domaine de la critique littéraire pour désigner une autobiographie qui ne veut pas s'avouer comme telle : pratique qui est loin d'être étrangère au cinéma (les jeux d'identité des personnages des films de Moretti auraient par exemple fourni un bon champ de réflexion).

Reste que le point le plus faible au plan théorique, et cela vaut pour l'ensemble des copies, a été l'incapacité à distinguer clairement « l'autobiographie », entendue comme le fait de raconter sa vie, de « l'autobiographique », territoire ô combien plus vaste qui comprend les journaux intimes, les autoportraits, les lettres de cinéma, les enquêtes généalogiques, les carnets de voyage, les chroniques d'une maladie ou d'une rencontre amoureuse, pour ne citer que les modèles « autodocumentaires » parmi les plus courants et dont le cinéma contemporain est si friand. L'écriture autobiographique, entendue ainsi au sens large (débordant par là-même le propos de Jacques Lecarme), aurait alors gagné à être appréhendée avec plus de spécificité, d'abord en tant qu'*acte* (car on s'expose rarement impunément, il y a parfois des conséquences dans la vie même de l'auteur et tout au moins une prise de risque), ensuite à travers ses modes opératoires, qu'il s'agisse de donner à la « voix-je » le premier rôle ou de convoquer les archives familiales (filmiques, photographiques ou bien épistolaires). Car c'est précisément en affichant sa différence, autrement dit en mobilisant les ressources expressives qui lui sont propres, que le cinéma autobiographique découvre, de la confession « déjantée » (*Tarnation*) au film d'animation inspiré d'une bande dessinée (*Persepolis*), en passant par toutes les variétés du film à la première personne, les mille et un chemins, toujours singuliers, de ses puissances d'accomplissement.

Oral

Trois candidats étaient admissibles cette année, le niveau a été assez bon pour cette épreuve (un 16, un 13 et un 12) mais seul l'un des candidats a été admis au regard de ses autres résultats.

L'analyse de film était choisie au sein du corpus américain de Fritz Lang, ce qui sera également le cas en 2008. Des séquences d'environ trois ou quatre minutes de *You Only Live Once* (1936), *The Secret Beyond the Door* (1947) et *The Blue Gardenia* (1952) ont été tirées par les candidats.

On notera une certaine difficulté des candidats à proposer une interprétation précise d'une séquence de film, dès lors que l'on quitte la simple description narrative ou l'indispensable présentation des principaux

paramètres de la séquence : tels que le cadre, la lumière, les raccords... Parler d'« expressionnisme » ou de « fantastique » parce que la séquence repose sur un fort contraste lumineux est à la limite du contresens lorsqu'il s'agit d'un film de genre comme le policier ou d'un film fondé sur une explication rationnelle de la psychologie humaine. Il serait intéressant, au contraire, de montrer que des procédés de l'expressionnisme peuvent être repris dans une perspective réaliste, par exemple. Inversement, on ne peut pas mettre en évidence une fausse piste dans l'intrigue d'un film en limitant son analyse à une simple explication de ce qui est représenté : on risque de manquer singulièrement la visée du passage étudié, puisqu'en cherchant à induire le spectateur en erreur le film dénonce les jugements trop hâtifs fondés sur la perception des évidences. Par ailleurs, on attendrait également quelques réflexions sur des notions essentielles traitées par le film : un candidat analysant un extrait de *The Secret Beyond the Door*, où le personnage de Célia prend l'empreinte d'une clé à l'insu de son mari, pourrait construire une brève réflexion sur la question... du secret. La nécessaire décomposition analytique des objets ne doit pas empêcher le candidat de se poser simplement la question de l'enjeu (politique, moral, esthétique...) de la séquence proposée.

En ce qui concerne l'épreuve pratique, deux candidats ont opté pour le tournage et un autre pour le montage. Aucun postulant n'a choisi le scénario: ces choix confirment la tendance observée depuis la naissance de l'épreuve en 2004, privilégiant les exercices de réalisation, au détriment de l'écriture du scénario.

Les bons résultats de l'édition 2007 résultent d'une plus grande maîtrise de l'épreuve pratique : en particulier, par la capacité des candidats à satisfaire aux attentes générales de cette partie de l'épreuve (conduire à son terme le tournage ou le montage de l'extrait sélectionné), sauf pour l'un d'eux qui n'a pas tout à fait su gérer le temps imparti.

Toutefois, des progrès pourraient être accomplis sur les points suivants. D'une part, les candidats ont parfois du mal à justifier leurs choix de réalisation lors de l'épreuve pratique, qu'il s'agisse du tournage ou du montage. Il ne faut pas confondre expression d'un point de vue argumenté et subjectivisme artistique. A l'inverse, lors d'une des épreuves de montage, le candidat qui a eu la meilleure note a su expliquer ses choix de plans et de raccords : pour cela, il s'est appuyé au préalable sur une rapide analyse des rapports de force entre les personnages de la scène dialoguée qu'il devait tourner. C'est une façon pertinente de procéder. Notons, à cet égard, un autre exemple à suivre, lors de l'épreuve de tournage : un des candidats a conduit l'un de ses acteurs au plus près de la caméra au point de risquer de briser l'illusion fictionnelle. Il s'est expliqué sur la pertinence de son choix, lors de l'entretien avec le jury.

En conclusion, lors des épreuves pratiques de tournage de montage ou de scénario, ajoutons qu'il est toujours utile d'étayer la présentation de sa démarche par des exemples tirés de films, classiques ou non : ces références, au-delà de faire valoir sa connaissance d'un champ artistique en particulier, permettent de mieux faire comprendre les raisons de certains choix.

Histoire de la musique

Écrit

Le sujet proposé était une citation d'Anton Webern, de 1932, portant sur le dodécaphonisme sériel, « une fois la tonalité disparue, il a fallu trouver une façon de réordonner le matériau musical ». La partition jointe, *Walzer* op.23 n°5 d'Arnold Schoenberg, était extraite de l'une des deux œuvres au programme. Le sujet voulait que le candidat interroge « la notion d'ordre » et « l'éventuelle aptitude de la nouvelle technique compositionnelle [...] à produire un ordre musical à petite comme à grande échelle ».

Les candidats avaient été bien préparés et connaissaient dans l'ensemble le corpus musical ainsi que la bibliographie musicologique essentielle nécessaire à leur argumentation. Les œuvres de la période sérielle de Schoenberg et Webern ont souvent été citées si ce n'est réellement analysées en détail. De même, Rosen, Adorno, Boulez, Buch, Babbitt, ont été mis à contribution. Il est cependant regrettable que la notion d'ordre et l'idée contraire (désordre ou chaos ?) n'aient pas été véritablement discutées puis situées dans un contexte historique précis. Par ailleurs, excepté quelques allusions en introduction, les candidats n'ont pas usé de leur culture générale pour approfondir le sujet. Thomas Mann, parmi d'autres, aurait pu être sollicité.

L'ordre recherché et éventuellement atteint dans la composition devait être opposé 1. au « tout possible » de la période dite atonale, 2. à l'impression de chaos perçue par les auditeurs, – ce pourquoi d'ailleurs Webern prononça ses conférences dans les années 30. Curieusement, peu de copies ont su distinguer la double question de l'*ordre-conçu* et de l'*ordre-perçu*.

Quelques copies se sont parfois perdues dans des territoires extérieurs au sujet. Il convient à ce propos de rappeler qu'une introduction ne doit pas aboutir à de nouvelles questions, mais au sujet lui-même. On a pu ainsi trouver une sorte de sujet de remplacement comme point d'aboutissement d'une introduction plutôt bien commencée : « Quel est l'impact du sérialisme sur la musique du XX^e siècle ? ».

L'analyse de détail, à partir de la partition donnée, mais aussi d'exemples connus et mémorisés par le candidat contribue à la pertinence d'une démonstration. C'est en l'occurrence la seule façon de montrer, de façon convaincante, l'évolution du langage (tonal, atonal libre, sériel), les notions de cohérences et d'ordre, la récupération des fonctions tonales, des schémas formels et bien d'autres aspects techniques.

On regrette que les œuvres d'Alban Berg, pourtant compositeur de la seconde école de Vienne, aient rarement été évoquées, surtout celles de la période atonale. L'assertion, maintes fois reprise, selon laquelle *toutes* les œuvres atonales sont brèves aurait ainsi été évitée. De même, le *Traité d'Harmonie* de Schoenberg (1911) aurait éclairé efficacement le contexte de préparation de la « mise en ordre » des années 20.

On voudrait ne trouver aucune faute d'orthographe, ni dans les noms propres (Mahler, Babbitt, Scelsi ou Dahlhaus) ni dans les titres d'œuvres (*Modè de valeurs et d'intensités* de Messiaen). Il serait bon aussi d'éviter les affirmations sans argumentation (comme « le dodécaphonisme correspond à une esthétique de l'épure, de l'intime »), et les généralités (comme « la tonalité dont le symbolisme est connu de tous »), qui trahissent un manque de connaissances et de réflexion.

Dix-sept candidats ont composé. Les notes se sont échelonnées de 5 à 16.

Oral

Exécution instrumentale et entretien

L'épreuve d'exécution instrumentale prédispose à plusieurs attentes. Le jury est particulièrement attentif à la pertinence du programme que constituent les deux œuvres choisies par le candidat. Ces œuvres doivent exposer, outre une diversité de style et si possible de tempi (un mouvement rapide et un mouvement lent par exemple), une approche également complémentaire de la technique du jeu instrumental afin de mettre en valeur les qualités de musicalité et d'aisance de l'interprète par rapport aux spécificités de son instrument.

Il est particulièrement apprécié dans l'entretien qui suit l'interprétation que le candidat puisse faire état d'une connaissance stylistique sûre des œuvres qu'il a désiré aborder. Ainsi lui faut-il de façon aussi naturelle que concise savoir situer avec précision et culture les perspectives stylistiques auxquelles appartiennent les partitions, mais aussi la place (chronologie) qu'elles occupent dans la production des auteurs, puis encore la position des morceaux dans les ensembles dont éventuellement elles dépendent. Par exemple un mouvement de sonate doit pouvoir suggérer aux interrogateurs des questions sur les autres mouvements, mais aussi sur le genre et ses caractéristiques formelles. Des questions interviennent aussi en reprenant la partition pour que l'interprète revienne sur le plan des morceaux exécutés, réponde sur une tonalité, une modulation, le phrasé d'une cadence, la justification d'une nuance, et revienne éventuellement sur son interprétation. Si une préface de l'auteur, ou un commentaire existent, il est bienvenu d'en faire état. Il est enfin intéressant de connaître des versions de référence de ces œuvres et de pouvoir en discuter.

Il s'agit, absolument, dans le cas de cette épreuve d'un moment extrêmement intense de musique qui s'intéresse à la musicalité et au niveau de culture du candidat liant le geste interprétatif à une bonne intelligence des œuvres.

Écriture musicale

L'unique candidate admissible cette année a tiré un chant donné de 27 mesures, en si mineur.

Après une période de deux heures en salle préparation, sans instrument, le candidat présente au jury une harmonisation entièrement réalisée, pour quatuor à cordes. Autour du piano, le jury lit et joue cette harmonisation, puis interroge le candidat sur ses choix en termes d'harmonie et de réalisation : les questions visent à corriger les éventuelles erreurs, discuter de choix alternatifs, améliorer la réalisation écrite dans un temps très restreint, et également tester l'ensemble des connaissances du candidat en ce qui concerne les règles d'écriture (doublures, enchaînements...). Le sujet, didactique, permettait de tester en quelques mesures un nombre important de connaissances (phrase modulante, différentes marches de septièmes de dominantes, sixte

napolitaine, notes de passages sur le temps, anticipations, accord de + 7...) Chacun de ces items a été parfaitement traité par la candidate dont la réalisation était remarquable.

L'épreuve d'écriture musicale a pour but principal d'éclairer le niveau de connaissance que possède le candidat du langage tonal, et son habileté à l'utiliser dans le cadre d'une harmonisation. Si l'épreuve ne peut être réussie sans ce savoir-faire propre à l'écriture musicale, cette interrogation permet – en miroir de l'épreuve d'interprétation – d'apprécier les qualités musicales du candidat, qui se lisent principalement dans le raffinement des harmonies, la souplesse et le souffle de la réalisation.

Les sujets proposés sont tous des chants donnés, dans un langage totalement analysable.

Histoire et théorie des arts

Écrit

En proposant comme sujet d'écrit pour l'épreuve d'histoire de l'art *Raphaël et l'art du portrait*, le jury était conscient de donner un sujet difficile, touchant à la part de l'œuvre peut-être la moins populaire de l'artiste, et éliminant ce qui est chez lui le plus accessible et le plus connu, ses sujets religieux et les grands décors du Vatican. Il savait en revanche qu'il pourrait ainsi repérer les candidats les mieux préparés, ayant travaillé tous les aspects de la production de Raphaël et possédant en même temps une connaissance assurée du contexte plus général de la Renaissance, sans lequel on ne peut véritablement le comprendre et l'analyser. Autant dire que la déception a été forte à la lecture de copies souvent indigestes et dont aucune n'a complètement convaincu. Les soixante copies ont été notées de 1 à 14, les meilleures notes étant réservées à des dissertations équilibrées, bien organisées mais non exemptes de défauts ou de manques, d'analyse contextuelle notamment.

Il convient de rappeler qu'une question de type monographique, qui plus est sur un artiste aussi connu et important que Raphaël, appelle une préparation méthodique et classique, à commencer par la connaissance précise de l'œuvre dans son entier. Il ne manque pas pour ce faire d'ouvrages de base, aisément accessibles. Les candidats auraient ainsi évité de se retrouver en manque d'exemples, oubliant, pour certains, des tableaux aussi essentiels que *Baldassare Castiglione*, étrangement absent d'un nombre importants de copies. Cela leur aurait aussi évité des contorsions problématiques aboutissant à considérer les *Vierges* comme autant de portraits, ou à survaloriser, voire surinterpréter, la présence de portraits dans les fresques du Vatican, pratique qui n'est d'ailleurs pas propre à Raphaël. On touche là à un autre manque flagrant chez beaucoup de candidats, l'absence d'une connaissance sérieuse du contexte dans lequel celui-ci s'insère naturellement. On attendait, là encore, quelques éléments de comparaison avec les portraitistes éminents de la Renaissance italienne, et pas seulement Léonard et *La Joconde*. Il est surprenant que Jules Romain ou Titien aient ainsi été passés sous silence, alors qu'il est aisé de rapprocher certains de leurs portraits de ceux de Raphaël et ainsi de mieux cerner ce qui fait l'originalité ou la force de celui-ci. Plus généralement, peu se sont interrogés sur ce qui fait la spécificité de l'art du portrait, d'une manière générale dans la tradition occidentale, et plus spécifiquement dans la Renaissance, en Italie et dans le reste de l'Europe. La sculpture, qui aurait pu offrir aussi quelques éléments comparatifs et d'interprétation intéressants, ainsi qu'une mise en perspective historique et sociale, est totalement absente. Quant à la place du portrait dans la carrière de Raphaël, qu'il aurait été aisé de rappeler en introduction pour mieux situer le sujet, elle a été en définitive fort peu abordée, la plupart des candidats préférant dévider les exemples, avec ou sans rapport avec le sujet posé.

Celui-ci visait d'abord à isoler un genre précis (le portrait) dans la vie et la carrière de Raphaël : en alignant les tableaux on se rend compte qu'il l'a pratiqué en fait en permanence, mais par à coup, de manière isolée, sans qu'apparaisse d'évidence la logique qui préside, par ailleurs, à ses tableaux religieux ou ses ensembles décoratifs. L'évolution stylistique, très nette à ses débuts (et qui est générale chez lui), est moins sensible par la suite, d'autant que les questions de datation (dont on n'attendait pas qu'elles fussent rappelées avec précision, mais au moins évoquées) compliquent l'analyse. De même l'identification des modèles, certaine pour tel ou tel tableau, demeure problématique pour d'autres (d'où des titres sur la différence desquels très peu se sont interrogés : *Jules II* ou *Castiglione* ont-ils la même portée, la même ambition, la même liberté qu'un autoportrait -ou supposé tel-, ou *La Velata* ?). Raphaël a en réalité exploré toutes les facettes de ce qu'est le portrait à son époque, ses codes, ses significations. Autant dire qu'il n'y avait pas de plan type ou préconçu. Le plan thématique suivi par beaucoup, consistant à traiter d'abord des portraits proprement dits, puis des tableaux religieux et des travaux décoratifs, aboutissait la plupart du temps à des hors sujets flagrants, sanctionnés en tant que tels. Le plan chronologique, possible pour la première partie de la carrière de l'artiste, était beaucoup plus difficile à tenir pour la suite. Seules quelques copies (les meilleures) se sont risquées à une problématique personnelle et originale, où tel ou tel aspect de telle ou telle œuvre était rassemblé dans un développement

argumenté au lieu d'aligner les tableaux pour ne plus y revenir après avoir, en vrac et sans se préoccuper du sujet, écrit tout ce que l'on savait à leur propos : c'est là un défaut trop courant, qui démontre l'inaptitude du candidat à trier dans ses connaissances pour bâtir un raisonnement suivi. Ce sont finalement ces questions de méthode, à la base de l'histoire de l'art, par lesquelles s'opère la sélection entre les candidats : connaissance générale de la question, choix dans ce que l'on sait, construction d'une copie répondant précisément à la question posée. Terminons par une mise en garde : on veillera à ne pas se reposer uniquement sur des travaux interprétatifs qui ne sont pas, c'est le moins que l'on puisse dire, sans qualité, comme ceux de Daniel Arasse, fréquemment cité, ou d'André Chastel (un peu moins). Encore faut-il les avoir vraiment assimilés et savoir s'en distancer, ce qui est trop rarement le cas.

Oral

Une candidate a été admissible. La réponse à la première partie de la question, si elle a été généralement correcte, manquait cependant de profondeur, en particulier quant au contexte historique et aux autres exemples, moins connus que ceux des travaux du Vatican, auquel il aurait pu être fait appel (en particulier les œuvres de Mantegna et de Jules Romain). La seconde partie, en revanche, a heureusement surpris, la candidate ayant manifestement bien travaillé cet aspect technique et n'ayant eu aucun problème pour expliquer ce qu'était la fresque, la limite d'une connaissance plus approfondie de sa place dans l'art de la Renaissance surgissant néanmoins à nouveau.