

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

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

Cette année encore, le jury se félicite de la bonne qualité des copies qui témoigne d'une remarquable préparation, même si trop de candidats se contentent de répéter d'excellents cours... Penser par soi-même et réunir des connaissances personnelles, quelles que soient les aides apportées pour ce faire, est la condition d'une analyse approfondie et originale.

Voici ce que nous pouvons dire d'une manière générale sur les copies du concours 2008 :

Trop de candidats se sont demandés si la formule de Meyerhold était juste, plutôt que d'essayer de comprendre à quoi elle servait. Une thèse a certes un sens, mais elle a aussi une fonction dans une stratégie, esthétique et poétique dans le cas précis du sujet proposé. Il fallait également considérer la proposition de Meyerhold autant comme un outil de réflexion et d'action que comme un projet à réaliser.

Les candidats ne doivent pas oublier que le sujet proposé est une occasion de réfléchir, et non de reproduire des éléments de savoir ayant rapport à la question posée. Les connaissances, les exemples doivent être des éléments dans le cheminement de la réflexion, des appuis, des illustrations. De trop nombreuses copies donnaient le sentiment que le candidat cherchait à « caser » tout ce qu'il avait appris. Quelquefois, les spectacles cités n'avaient qu'un rapport lointain avec le sujet et le raisonnement en cours, comme s'il fallait absolument parler de spectacles, quel que soit le rapport entretenu avec le sujet. Nous avons, en outre, trouvé, cette année encore, des références à des spectacles qui n'ont jamais existé. Il convient donc de ne parler que de ce qui est avéré et certain, ainsi que de ce que l'on connaît le plus directement possible. Tel candidat n'attribuerait pas *Iphigénie* à Beaumarchais s'il avait lu son *Eugénie*, ou ne soutiendrait pas que Œdipe a violé sa mère s'il avait lu Sophocle.

Encore une fois, les références à l'histoire ont été absentes ou succinctes. C'est sans doute pourquoi peu de candidats se sont intéressés au sens politique de la formule meyerholdienne. C'était une dimension à explorer. En effet, en période stalinienne, alors que le réalisme socialiste triomphe, comment ne pas modaliser un propos sur la convention qui pourrait passer pour dangereusement formaliste ? Peu de copies, ainsi, relèvent les dates des écrits et leur contexte directement politique... Les bonnes copies sont donc celles qui faisaient place aux données et circonstances historiques.

L'usage des notions de réalisme, réel, réalité... est délicat et a entraîné des confusions fréquentes : le conventionnel n'est pas l'irréel. Le réalisme n'est pas un moyen de « produire comme son nom l'indique le réel », etc. L'assimilation de réalisme et illusion d'une part, de convention et conscience d'être au théâtre d'autre part est très simpliste et ne correspond pas à l'expérience de spectateur que chacun peut avoir : devant une scène « réaliste », on n'aurait pas le sentiment d'être au théâtre ? Les choses sont un peu plus intriquées que cela.

Il est malheureux de devoir rappeler qu'une opinion n'est pas une analyse, et que trop nombreuses étaient les copies qui enchaînaient les opinions les unes aux autres.

Quelques copies donnaient l'impression de ne pas cesser de parler du sujet sans jamais le traiter. Il faut se méfier d'un volubile survol de la question, agréable parfois, mais qui n'entre dans aucune des questions posées par le sujet. Il n'est pas interdit aux candidats de prendre quelques risques, de grimper à mains nues, plutôt que d'assurer chaque prise, et de ne pas monter bien haut.

Impressionnés par la force paradigmatique du sujet (réalisme/convention), peu de candidats ont songé à dire que le réalisme était une convention. Cela permettait pourtant de traiter le sujet de façon originale et de creuser plus aisément la proposition de Meyerhold. Dans le même ordre d'idée, nous avons constaté que la notion de « signe » était singulièrement absente des copies, elle pouvait pourtant aider à la réflexion.

Une rare copie commence par l'inventaire des conventions théâtrales. Peu de candidats ont songé à le faire, c'était pourtant un bon moyen de soutenir une réflexion sur la question posée. Les meilleures copies sont celles qui ont organisé l'analyse de la proposition de Meyerhold autour de la question du rapport au spectateur.

En effet les deux notions de réalisme et de convention ne peuvent s'appliquer au seul tableau scénique, en faisant l'économie de la relation de ce tableau à son spectateur.

Nous souhaitons faire également les remarques suivantes :

Peu de références ont été faites à Stanislavski, ce qui est étrange lors du commentaire d'une phrase de Meyerhold, d'autant que le « si » stanislavskien, quasiment jamais cité, était en l'occurrence tout à fait utile à la réflexion.

Un seul candidat a fait allusion au plaisir suscité par la convention. C'était un aspect important du problème.

A propos de Rousseau, personne n'a mis en cause l'idée que la fête serait un lieu en dehors de toute convention ! et qu'en cela elle s'opposerait au théâtre. Un instant de réflexion montre l'absurdité de cette idée...

Rappelons que ne pas se contenter des références communes au programme est très souvent fécond. Comme les années passées, la requête est de traiter le sujet en « s'appuyant de façon non exclusive sur les œuvres du programme ».

Peu de candidats se sont intéressés au réalisme de la langue. C'était un aspect important du sujet, et il devait être évoqué.

Rappelons encore quelques principes élémentaires de présentation : la somme de plus de dix erreurs orthographiques par page ne peut faire un normalien ; quoique la correction oculaire du jury soit excellente, une graphie qui correspond à une taille de lettre inférieure à un corps 6 rend la copie illisible.

Enfin, puisque la formulation du programme change cette année et que nous arrivons ainsi à la fin d'un cycle, le jury souhaite à nouveau affirmer que les liens simples et confiants qui l'unissent aux enseignants des classes préparatoires ont permis que cette épreuve d'option soit peu à peu et correctement construite, d'une part, et qu'elle puisse être modifiée d'un commun accord, de l'autre. Il ajoute que l'enthousiasme à l'égard de cette spécialité, joint à la compétence et à la plus haute exigence de chacun, ont été, véritablement, les signes essentiels caractérisant cette collaboration. A partir d'une série de tests, mis au point en commun (en particulier les propositions consistant à relier les deux programmes en un seul sujet), nous en sommes arrivés à ce que le programme de cette épreuve soit modifié, avec un programme dans la lignée des programmes précédents (mais sans la périodisation qui limitait les mises en relation) et avec une question (sans bibliographie officielle proposée par le jury) suffisamment vaste pour que les enseignants et les étudiants soient amenés à approfondir un sujet théorique et pratique et, en quelque sorte, à *aussi* penser le théâtre par eux-mêmes. Le jury espère que cette nouvelle formule donnera des résultats au moins aussi intéressants que l'ancienne.

Oral

Le jury rappelle que 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, mais ces propositions ne doivent pas non plus être sans lien ou en contradiction avec l'interprétation qui a été construite pour commencer. Le second temps de l'épreuve permet au candidat de conduire un échange avec les acteurs et le régisseur, échange que l'entretien avec le jury vient prolonger sans contraindre le candidat à se répéter : le troisième temps de l'épreuve vise aussi à ouvrir d'autres interprétations, et offre souvent la possibilité d'une mise en perspective historique ou esthétique à laquelle le candidat n'avait pas d'abord pensé.

Dans un premier temps, le candidat s'adresse au jury sous la forme d'un commentaire dramaturgique de l'extrait qui a été soumis à son analyse. Cette année, nous avons à nouveau été sensibles à la qualité des commentaires proposés par la plupart des candidats, qui sont manifestement très bien préparés à cet exercice. 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. Certains candidats ont très bien su prendre appui sur leurs connaissances et sur leur pratique de l'analyse dramaturgique pour développer une réflexion personnelle. D'autres, toutefois, ont trop longtemps retardé le commentaire de l'extrait soumis à leur analyse par des considérations générales sur la pièce dont il était issu, ou ont pu donner l'impression de mettre en œuvre une mécanique d'analyse privée de sa visée : 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 ». 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.

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 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. Nous redisons que les candidats doivent à la fois affirmer une interprétation et oser la mettre en question, en particulier au cours d'un entretien dont il faut laisser le temps au jury. Les doutes, qui sont aussi importants que les assertions, doivent être formulés pour que l'interprétation puisse être relancée, et cela demande un peu de temps.

Enfin, cette année encore, l'épreuve orale d'études théâtrales nous a paru susciter chez certains candidats une grande appréhension, qui les a parfois conduits à ne pouvoir manifester leurs compétences. Nous ne connaissons pas davantage que les années précédentes 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, et cela peut être fait avec autant de patience, d'attention et d'invention que dans le cadre d'un commentaire écrit.

Études cinématographiques

Écrit

Sans complication particulière dans son énoncé, le sujet proposé requérait néanmoins une attention précise à ses différentes dimensions qui rayonnaient autour de la question du personnage comique central dans les films. Il était utile, tout d'abord, de bien saisir la position de Jacques Tati, visant à « mettre exactement au même niveau que les autres personnages » son personnage principal - Monsieur Hulot - à travers une critique de la tradition comique spectaculaire et centripète, avant d'envisager sa disparition ultérieure au profit d'un « effet comique [qui] appartient à tout le monde » fondé sur l'observation de ce qui « peut arriver (...) d'amusant aux gens ». L'expression « l'effet comique appartient à tout le monde » pouvait, comme l'ont remarqué un certain nombre de candidats, suggérer un retournement de perspective et introduire le spectateur dans l'analyse de la *perception* du comique. Les bonnes copies ont su, alors, situer le point de vue de Tati au sein d'une problématique plus large sur le comique cinématographique, par exemple à travers une réflexion approfondie sur les rapports entre personnage(s) et « effet comique » (ainsi, un personnage peut produire l'effet comique sans être *un* comique, de même, la crise de la centralité du personnage est peut-être une crise du « moi » produisant un nouveau type de comique), ou sur les formes « modernes » du comique (« le comique moderne est moins une question d'acteur et de monopolisation du champ d'apparition qu'une mise en scène de la monstration et une critique de l'illusion référentielle », comme l'a écrit avec perspicacité un candidat), ou encore sur les promesses et difficultés d'un « comique démocratique ».

Rares étant ceux qui ont su faire ce travail jusqu'au bout, le jury a ressenti une certaine déception à la lecture des copies, même si la plupart des candidats ont essayé de se confronter honnêtement à ce sujet, mais sans parvenir toujours à formuler une hypothèse suffisamment élaborée. Les copies moyennes ou médiocres (sur cinquante trois copies, une trentaine ont obtenu entre 6 et 9) ont souvent cherché à ramener les questions posées par Tati au problème du comique en général, ont tiré le sujet vers une simple question de cours (combien de copies sur comique et marginalité sociale !), ou ont limité leur travail au traitement d'un aspect seulement du sujet : un personnage comique ou plusieurs, à qui appartient l'effet comique, voire qu'est-ce que l'effet comique ? C'est pourquoi douze copies seulement ont dépassé la moyenne (11 ou plus). Cependant, réussissant aussi dans d'autres matières, ce sont finalement six candidats qui ont été admissibles, ce qui est un résultat très encourageant.

De nombreuses dissertations ont emprunté un chemin assez classique et attendu, assimilant l'école du « petit rigolo » à la tradition burlesque, avant d'analyser le cinéma de Tati lui-même comme emblématique d'un cinéma sans personnage central. Les candidats ont, ensuite, choisi de déplacer la question soit sur le sens de l'observation du spectateur, soit sur la mise en scène ou le regard du réalisateur comme lieux où se fabrique l'effet comique. L'erreur a rarement été commise, mais on a pu noter une tendance à proposer un traitement historique (et téléologique) du sujet qui n'était pas souhaitable (le sujet cette année relevait de la question « esthétique ») et qui risquait surtout de faire dévier des enjeux principaux de la citation. De fait, les burlesques ont souvent été traités sur le même plan, sans distinguer Chaplin de Keaton. Pire, ces passages ont parfois donné lieu à des confusions entre acteur (Chaplin) et personnage (Charlot), tandis que quelques candidats se sont justement efforcés de distinguer les personnages et les acteurs burlesques, soulignant la parenté entre Keaton et Tati, notamment. Il était également absurde de se limiter au « cinéma comique » puisque c'était en contradiction avec l'ouverture proposée par Tati. De même, plutôt que d'affirmer que Tati nous entraînerait dans une impasse en ne mesurant pas le caractère nécessairement indispensable d'un personnage central pour le comique... il valait mieux chercher à mesurer la fonction de l'utopie de la disparition du personnage dans la réflexion sur le comique cinématographique.

Les meilleures copies ont justement évité le simplisme et perçu les paradoxes du sujet, tel Tati, créateur de Hulot, rejetant la notion de personnage comique principal. Quelques dissertations, beaucoup trop rares, ont réfléchi sur les différents aspects du personnage cinématographique, et les ont confrontés à la question du rire. D'autres ont également analysé, souvent avec finesse, la tendance du personnage comique à se fondre dans son environnement, à disparaître, même lorsqu'il est « typique ». Sur cette question, de bonnes analyses des films de Woody Allen, particulièrement de *Zelig*, ou de *Deconstructing Harry*, figuraient dans certaines copies. Beaucoup de candidats ont su également, avec une certaine réussite, utiliser les films comiques les plus récents, ceux de Wes Anderson ou des frères Farelly, et le jury a apprécié les copies qui ne se contentaient pas d'allusions à ces films, mais prenaient le risque de l'analyse.

On peut cependant regretter la faiblesse des références critiques dans beaucoup de dissertations : il semblerait que seuls les articles de Fabrice Revaut d'Allonnes et l'ouvrage d'Olivier Mongin aient été connus. Dans de trop rares cas, figuraient les textes de Deleuze, de Petr Král ou de Simon. Bergson ou Baudelaire, quand ils apparaissaient dans les copies, ont été le plus souvent simplement mentionnés, sans plus de précision ou de recherche. Une curiosité un peu plus étendue aurait permis d'enrichir la réflexion. La possibilité d'existence d'un comique démocratique aurait gagné à se voir confrontée aux réflexions d'un Stanley Cavell, par exemple.

Dans l'ensemble, le choix et l'analyse des exemples a manqué à la fois d'originalité et de profondeur, les candidats s'appuyant presque uniquement sur des séquences visiblement analysées en cours (*Le Cirque* de Chaplin, *L'impossible M. Bébé* d'Howard Hawks, *The Party* de Blake Edwards...), rendant la lecture des copies monotone. N'était le comique propre de Tati fondé sur des jeux sonores et visuels qui *oblige* en quelque sorte les candidats, le jury s'inquiète également d'une tendance à « raconter » le passage étudié au détriment de l'analyse des paramètres filmiques eux-mêmes. Le jury a valorisé, de ce fait, les exemples personnels et développés, attestant d'une maîtrise du vocabulaire de base de l'analyse filmique, d'une certaine culture et d'un regard propres au candidat. Plusieurs dissertations ont su pareillement, avec plus ou moins de bonheur, appliquer les références critiques non pas aux films cités par les théoriciens auxquels ils avaient recours, mais à d'autres films, témoignant par là d'une culture cinématographique personnelle souvent solide et intéressante. Des analyses très pertinentes de films de Hawks, de Lubitsch, ou même de Godard ont été proposées.

S'éloignant des généralités faciles sur le comique de masse et la télévision, ou des développements convenus sur la satire sociale, les meilleurs candidats se sont interrogés sur la place du spectateur, le regard comme source de comique, ou le cinéma comme instrument de la constitution de la communauté des rieurs.

Oral

Six candidats étaient admissibles en 2008, deux ont été admis, un candidat a été classé en liste complémentaire. La moyenne de l'épreuve est de 12,75. Des écarts assez importants étaient notables chez certains candidats, et d'un candidat à l'autre, entre les deux épreuves de l'oral (analyse de film, épreuve pratique), mais ils ont été atténués par le fait qu'aucun candidat n'a fait une mauvaise prestation à la fois dans l'une et dans l'autre. Le meilleur candidat, par ailleurs major de la promotion, a réussi les deux. C'était aussi un redoublant, ce qui doit être un encouragement pour les candidats qui hésitent à se représenter.

Comme en 2007, l'analyse de séquence était choisie au sein des films de la période américaine de Fritz Lang. Les candidats ont donc travaillé sur des extraits de trois à quatre minutes environ de *Furie* (*Fury*, 1936), des *Pionniers de la Western Union* (*Western Union*, 1941), d'*Espions sur la Tamise* (*The Ministry of Fear*,

1943), de *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*, 1944), de *La Rue rouge* (*The Scarlet Street*, 1945), et des *Contrebandiers de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1954). Quelques candidats disposaient d'un vocabulaire d'analyse un peu limité, mais le jury se réjouit d'avoir entendu, presque à chaque fois, une proposition de lecture, souvent argumentée, et non une simple paraphrase descriptive de la séquence. Le jury signale tout de même une tendance à traiter le fonctionnement des processus symboliques à l'oeuvre dans une séquence de film comme s'il s'agissait d'indications dignes du code de la route... Les meilleurs analystes ont été attentifs aux dynamiques plastiques et narratives qui traversent une séquence, et à leurs enjeux, comme, par exemple, le traitement visuel et temporel du trouble du personnage de Christopher Cross dans la scène de rencontre de *La Femme au portrait*, ou le rapport du cadre et des corps dans un passage des *Pionniers de la Western Union*. On aurait apprécié, souvent, une plus grande connaissance des lois du genre auquel appartenait le film, permettant de mieux situer le propre d'une séquence et les choix de Lang. Le corpus du cinéaste semble avoir été parcouru dans ses grandes lignes, mais la connaissance précise des films eux-mêmes manquait parfois, ce qui aurait permis de nuancer certaines interprétations. Par exemple, si l'on étudie la scène du procès dans *Furie*, on peut s'intéresser au métadiscours de Lang sur les risques de détournement des images, mais il ne faudrait pas oublier que, dans une certaine continuité avec *M le Maudit*, ce film est d'abord un manifeste contre le lynchage à une époque où il est encore pratiqué aux États-Unis, ce qui témoigne d'une certaine confiance dans le cinéma.

Les épreuves pratiques de l'édition 2008 ont été marquées par un choix quasi unanime pour le tournage. En effet, sur six candidats, cinq ont opté pour cette épreuve, un pour le montage et aucun pour le scénario. Notons que depuis l'existence des épreuves en études cinématographiques au concours d'entrée de l'ENS-LSH, l'épreuve du scénario n'a jamais été retenue par les candidats. On peut s'étonner que ce choix soit systématiquement écarté par des élèves sélectionnés en vue d'entrer, précisément, dans une ENS vouée aux Lettres et Sciences humaines.

Chacun des six candidats a su se montrer convaincant dans l'analyse du sujet qui lui était proposé : *courte scène de dialogue* pour le tournage et *suite de plans évoquant une situation* pour le montage. En revanche, le jury a noté une maîtrise très inégale de l'expression filmique lors des épreuves de tournage : deux candidats notamment ont su tout particulièrement faire jouer les mouvements de caméra et les axes de prises de vues avec le déplacement des acteurs et le jeu des personnages. Un des candidats s'est particulièrement distingué en maîtrisant habilement l'espace scénique avec sa caméra, en produisant un effet d'enfermement circulaire afin de rendre compte du rapport psychologique entre les personnages : pour cela, il a su notamment jouer avec le hors champ et des limites proposées par le décor. Un autre candidat s'est attaché à traduire une atmosphère pesante à travers un face-à-face entre les deux comédiens, en privilégiant leurs échanges de regards. D'autres, en revanche, se sont limités à la « captation » de la mise en espace du texte dialogué par quelques plans fixes. Certes, la durée de l'épreuve de tournage implique de bien gérer son temps au cours des deux heures d'une préparation qui comporte aussi l'analyse de séquence. Certains candidats ont d'ailleurs privilégié le temps nécessaire à la réalisation du tournage en commençant par cette option pratique et en terminant par l'étude de l'extrait de film.

De son côté, l'épreuve de montage a mis en évidence une exigence : respecter globalement ce que propose le matériau. L'opération de montage apparaît, sinon, comme un pur jeu avec les images et les sons, qui est parfois réalisé avec talent, mais qui peut entraîner à faire dire au film le contraire de ce qu'exprime visiblement le plan. Autrement dit, l'épreuve de montage consiste à faire émerger ce que peut exprimer le matériau filmique, sans « forcer » ou détourner le sens de la situation observée. Le jury a, par ailleurs, apprécié que le candidat ait donné un titre à son document de montage, explicitant clairement son travail d'auteur.

Lors de l'épreuve pratique (selon l'option choisie : scénario, tournage, montage), l'échange avec le jury doit permettre au candidat de faire valoir la richesse de sa démarche. Toutefois, les explications et les justifications ne doivent pas se substituer à l'interprétation du document présenté (texte scénaristique, séquence filmée ou montée). Ainsi, dans certains cas, l'épreuve revenait pour le candidat à exprimer ce qu'il avait voulu dire, alors que la réalisation en elle-même ne parvenait pas à évoquer lesdites intentions.

Enfin, le jury a noté, avec une certaine perplexité, que les candidats pouvaient à la fois valoriser le cinéma en tant qu'expression artistique et le dénigrer comme moyen de communication avec les spectateurs, en évoquant par exemple, en un sens péjoratif, *la mise en scène* du réel par le cadrage ou la *manipulation* du montage. L'esprit critique quant à l'usage de l'image ne devrait pas conduire, sous peine de contradiction, à ce genre de peur des langages et des représentations.

Histoire de la musique

Écrit

Le sujet proposé portait comme l'année précédente sur le dodécaphonisme sériel, interrogeant non pas directement la notion d'ordre musical, mais plus précisément celle de « loi d'intelligibilité ». Il était fondé sur une citation et une partition du Viennois Arnold Schoenberg, toutes deux de 1923, et requérait du candidat une connaissance solide et approfondie de l'ensemble de l'œuvre de ce compositeur mais aussi de la seconde école de Vienne, c'est-à-dire, entre autres, des productions d'Alban Berg et d'Anton Webern. Les candidats possédaient dans l'ensemble les connaissances bibliographiques et musicales parfois très riches, abondantes et diversifiées, pour leur permettre d'aborder ce sujet sur « la composition avec douze sons ». Les difficultés, quand il y en a eu, ont moins résulté de problèmes de connaissance que de la capacité à trier dans celles-ci pour élaborer une argumentation suivie.

Dans la formulation du sujet, Arnold Schoenberg apparaît tout autant théoricien que compositeur. Cette double position devait engager le candidat à tenir lui-même conjointement une réflexion quant à l'œuvre produite d'une part et quant à l'exercice d'une intellectualité musicale – pour emprunter une expression de François Nicolas – d'autre part. Le sujet demandait autant d'interroger la loi d'une nouvelle combinatoire des notes et des timbres que la nécessité, posée par Schoenberg lui-même, de l'invention d'un nouveau style musical de pensée ou d'une nouvelle pensée musicale. L'exigence d'intelligibilité, présentée comme une « loi », concernait, selon le Viennois, « l'expression et la présentation d'une idée musicale ». Il ne s'agissait pas seulement, pour le candidat, d'exposer par le menu avec d'excellents exemples à l'appui, ce qu'est l'organisation dodécaphonique sérielle. Les enjeux ne se limitaient pas à l'étude de l'avènement de cette nouvelle grammaire, à ses débuts dans l'op. 23 n°3 dont la partition était jointe. Les enjeux du sujet étaient aussi esthétiques. Plusieurs copies ont évoqué, avec raison, les dimensions mystique et ontologique de la pensée schoenbergienne. « Intelligibilité » a presque toujours été assimilée à « cohérence », or ce ne sont pas des synonymes, pas plus que ne le sont « ordre », « transparence » et « clarté ». La notion d'entité devait aussi être interrogée.

Face au hiatus, souvent relevé, entre intelligibilité recherchée et désordre perçu, le rôle de l'interprète comme médiateur révélant cette intelligibilité pouvait être mis en avant. La préface de l'op. 23 n°a, à cet égard, été cependant citée que dans une seule copie.

L'exercice veut que le candidat appuie son argumentation sur une analyse précise de la partition jointe mais aussi sur des exemples mémorisés. Il s'agit de faire preuve d'une réelle maîtrise d'éléments techniques et d'une connaissance approfondie des œuvres du corpus. Que les citations musicales soient intégrées au texte ou qu'elles figurent sur des intercalaires spécifiques, elles doivent toujours entrer en synergie avec le propos développé et être données avec exactitude. La pertinence des exemples doit primer sur leur nombre. Les annotations analytiques doivent être justes (l'intervalle *sib-fa* n'est pas un triton mais une quinte juste, une série de 5 sons est déficiente dans le cas où l'on parle de dodécaphonisme sériel). La période atonale et ses enjeux restent encore méconnus – comme cela avait été remarqué dans le précédent rapport –, tant en ce qui concerne l'état du langage que les œuvres du répertoire, brièvement citées plus qu'analysées. En revanche, les confusions entre atonalité et dodécaphonisme sériel ont été très rares.

Vingt-quatre candidats ont composé. Les notes se sont échelonnées de 3 à 16. On a pu lire de bonnes copies, voire une copie remarquable, mais aussi des copies très décevantes car mal organisées et porteuses de fautes d'orthographe qu'on ne souhaite pas trouver dans de tels écrits (ni quatre, ni douze ne portent un s).

Oral

Une seule candidate était admissible lors de cette session 2008. L'épreuve orale du concours d'entrée est constituée de deux volets : d'une part l'interprétation d'une ou de deux œuvres, au choix des candidats, suivie d'un entretien avec les membres du jury d'une part, et d'autre part, après tirage d'un sujet, l'écriture musicale (en 2008, la réalisation, pour quatuor à cordes, d'une mélodie donnée, dans un style classique ou romantique). Le rapport 2007 précise les conditions de déroulement de l'épreuve.

Une seule candidate a été admissible lors de cette session 2008.

Exécution instrumentale et entretien

En raison de l'instrument de la candidate, la harpe, la première épreuve s'est déroulée au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon. La candidate a disposé d'une demi-heure afin de se familiariser avec l'instrument avant le début de l'épreuve. Le choix d'un programme varié, avec deux œuvres de périodes, de styles et de caractères très différents, est particulièrement apprécié du jury qui peut ainsi mesurer l'aisance instrumentale des candidats dans des répertoires divers.

L'entretien a porté tant sur la constitution du programme que sur la place de ces œuvres dans l'histoire du répertoire de l'instrument. Le jury tient à préciser qu'une bonne connaissance de l'histoire de la facture de l'instrument lui semble nécessaire, aux côtés de la maîtrise du contexte de création des œuvres, pour mener à bien l'entretien. Celui-ci peut prendre de nombreuses voies : la capacité du candidat à se mouvoir dans une conversation liant interprétation et sciences de la musique en est le principal critère d'appréciation.

Écriture musicale

La candidate a réalisé un texte dans le style classique, composé de nombreuses répétitions, marquées par des contrastes d'intensité, ou non. Le principal enjeu de cette épreuve consiste à mesurer le degré de connaissance de l'harmonie tonale par le candidat (réalisation de cadences, maîtrise des règles simples de réalisation). On attend des candidats qu'ils connaissent et utilisent l'ensemble des accords de trois sons et de septièmes de dominante. En outre, on rappelle l'importance de l'aspect proprement musical de cette épreuve qui ne doit être délaissé au profit d'une appréhension trop intellectuelle de l'écriture. Il s'agit bien d'une épreuve dans laquelle la réalisation doit participer à construire, même sur quelques mesures, un véritable discours musical constitué de l'ensemble de ses paramètres et non de l'harmonie seule. 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. Comme nous l'avons écrit dans le rapport précédent, si l'épreuve ne peut être réussie sans ce savoir-faire propre à l'écriture musicale qu'est l'harmonie, cette interrogation permet – en miroir de l'épreuve d'interprétation – d'apprécier les qualités musicales du candidat, qui se lisent principalement dans le raffinement, la souplesse et le souffle de la réalisation.

Histoire et théorie des arts

Écrit

Le sujet a semble-t-il quelque peu dérouté la majorité des candidats, en se limitant à la sculpture d'une part, et dans le détail précis de son énoncé, de l'autre. La sculpture, on l'oublie trop souvent, est pourtant une des formes majeures de l'expression artistique, et tient en la matière une place centrale dans la théorie, l'enseignement artistique, et plus simplement la production, la réception et la critique, participant pleinement de l'évolution du goût. Limiter à elle seule le sujet de l'écrit du concours permettait de lui donner toute sa résonance. C'était en même temps se donner la possibilité de juger de la culture générale en histoire de l'art des candidats. Par ailleurs, la sculpture est au centre des rapports entre art et pouvoir politique : elle manifeste en effet, de façon publique (d'où l'intitulé du sujet), le rapport qu'entretient le pouvoir avec ses administrés, dans une évolution très marquée au cours des temps modernes et contemporains (d'où la période très large retenue). C'était ainsi donner aux candidats la possibilité d'articuler ne serait-ce qu'un début de pensée sur les rapports de l'art et de la politique, au delà du simple "art engagé" (qui curieusement, en ces temps de célébration de mai 1968, n'a pas été évoqué), ou de "l'art totalitaire", qui lui a été, en revanche, beaucoup trop utilisé au regard de son importance esthétique ou historique : Arno Breker apparaît ainsi plus connu que Michel-Ange, ses contemporains Maillol ou Bourdelle (et non Bourdelles, comme on l'a trouvé fréquemment dans les copies : l'orthographe des noms propres étant désormais à passer par profit et pertes dans les concours, semble-t-il), semblant nettement moins connus, sans parler, pour la génération précédente, de Rodin, quasiment ignoré (moins de cinq citations au total : il n'était pourtant pas difficile d'évoquer *Les Bourgeois de Calais*, voire le *Balzac* dont la polémique qui l'entourait tient en partie à l'affaire Dreyfus). Plusieurs candidats se sont interrogés sur une distinction à faire entre "fin du moyen-âge" et "moyen-âge". Une simple connaissance des bases de la question générale du concours montre que c'est bien à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XV^e siècles), sur une période qui va (et il s'agit là de culture historique de base) de la fin du V^e à la fin du XV^e siècle que s'établissent les fondements modernes de la sculpture publique, dont il était question ici, avec, notamment, les sculptures de la

galerie des rois au Palais de Paris (détruites aujourd'hui, mais bien connues par les textes), les statues de Charles V et de sa femme au donjon du Vieux Louvre (conservées au musée du même nom à Paris, que peu d'étudiants parisiens semblent avoir visité avec attention, de la même façon que la place de la République et celle de la Nation, dont les monuments sont si peu connus que le bronze de Dalou devient dans certaines copies un magnifique marbre blanc). S'y ajoutent celles du duc de Bourgogne Philippe le Bon et de son épouse à la chartreuse de Champmol à Dijon, les tombeaux de Saint-Denis et de la même chartreuse de Champmol, conservés pour ces derniers au musée des Beaux Arts de Dijon. Charles V, Philippe le Hardi, Philippe le Bon, Charles le Téméraire ne participent-ils pas de la fin du Moyen Âge, comme Donatello et Ghiberti, cette fois en Italie ? Était-il si difficile de voir là le début d'une mise en scène du pouvoir destinée à assurer sa légitimité au delà de la vie des souverains représentés, ainsi que l'incorporation à l'espace public de repères destinés non seulement à le structurer spatialement, mais à lui donner un sens politique ?

Il est vrai que les candidats semblent surtout préoccupés de montrer qu'ils ont une vague teinture de Louis Marin et de Walter Benjamin, cités, et mal, sans arrêt. L'histoire de l'art exige du candidat la connaissance précise d'un minimum d'œuvres, à partir desquelles il doit ensuite bâtir un raisonnement logique, construit avec cohérence, bref une dissertation de concours. On attendait ainsi que les candidats puissent montrer qu'ils connaissaient bien quelques sculptures importantes, quelques sculpteurs essentiels (Donatello, Michel-Ange, Rodin), manifestent un tempérament d'historien de l'art et non de vain discoureur, sans rechercher une exhaustivité impossible évidemment dans le cadre restreint d'une dissertation et d'une vaste question au programme, et d'un sujet lui-même étendu. Or la lecture des copies montre que non seulement les connaissances ne sont pas là, mais que les règles rhétoriques de la dissertation ne sont pas maîtrisées. On fait ainsi de Jules Hardouin-Mansart un sculpteur, on place les colonnes de Buren (une seule copie en a donné le titre exact, *Les deux plateaux*, et rappelé que cette sculpture ne se limite pas aux seules « colonnes »), commandées par la ville du Paris, sur la place du Petit Palais de la même ville (place qui ne figure d'ailleurs sur aucun plan, mais il est vrai qu'on met la place Belcourt (sic) à Bordeaux (re-sic)), on énonce que l'obélisque a été rapporté comme trophée par Bonaparte de la campagne d'Égypte, que Ledru-Rollin est l'auteur d'une statue de la République, qu'Arno Breker (encore lui) est le sculpteur le plus éminent de la dictature mussolinienne et le reste à l'avenant. L'inquiétant est que plusieurs de ces perles ne sont pas uniques, mais se retrouvent dans plusieurs copies. Et elles ne sont pas limitées à quelques-unes : exceptionnelles sont les dissertations où tous les exemples sont parfaitement maîtrisés, l'orthographe sûre, les localisations exactes. Quelques-unes, surtout, présentent une culture personnelle, toujours perfectible, mais où l'on sent que le candidat a regardé, lu, étudié, réfléchi par lui-même, et ne se contente pas de restituer, plutôt mal, des parties de cours plus ou moins bien apprises sans chercher à répondre à la question posée par un raisonnement rigoureux et adapté. Ce sont ces copies que le jury a distinguées en leur attribuant des notes échelonnées de 13 à 16, malgré les quelques faiblesses qu'elles pouvaient comporter par ailleurs. On ne saurait trop conseiller aux candidats, pour l'avenir, de commencer par se constituer une culture personnelle : il ne manque pas de manuels généraux pour cela, et avant tout d'aller regarder les œuvres, dans les musées ou (pour ce sujet) sur les places publiques. Était-il si difficile d'analyser *une* place précise, *une* statue de « grand homme », *un* monument aux morts exceptionnel, (par exemple le *Monument aux communards* du Père-Lachaise) ou *une* statue de la République, montrant ainsi que l'on a su identifier, dans le paysage urbain, la place de la sculpture et son rapport au politique tout en s'intéressant à *un* artiste, à *une* œuvre, ce qui est le propre de l'activité de l'historien de l'art, alliant la connaissance précise de l'œuvre d'art à la réflexion et à l'interprétation, qui prises isolément ne sont plus que des discours désincarnés ?

La difficulté du sujet résidait en réalité dans son ampleur chronologique et spatiale. Il était pour les correcteurs parfaitement acceptable de n'être pas exhaustif à partir du moment où le candidat n'échouait pas la difficulté, traitait de toutes les époques sans en négliger aucune et appuyait le raisonnement sur un vrai *corpus* d'exemples maîtrisés où devaient apparaître les grands noms de la sculpture, et quelques monuments essentiels supposés bien connus, ainsi, outre ceux évoqués plus haut, le *David* de Michel-Ange, les monuments royaux de Girardon, Bouchardon ou Pigalle, le *Pierre le Grand* de Falconet... Il était ensuite possible de caractériser plusieurs périodes, de la fin du Moyen Âge au siècle des Lumières où la sculpture en plein air est réservée essentiellement au souverain et à son exaltation, à tout le moins à l'affirmation d'une gloire civique commune (Florence, avec le rôle dévolu à la sculpture dans la place de la Seigneurie et plus particulièrement dans la Loge des Lances). Ces liens étroits entre pouvoir politique et sculpture publique se poursuivent aux dix-huitième et dix-neuvième siècles, où l'espace public, progressivement, n'est plus seulement réservé au seul souverain, ou au seul gouvernement, avec l'apparition de nouveaux sujets (« grands hommes », mais aussi République en France, monuments allégoriques « collectifs », au Peuple ou à la Nation. Il faut également noter la diversification des formes d'expression de la sculpture publique, qui ne s'est jamais réduite au seul monument urbain (d'où l'importance des monuments funéraires dans les églises et les édifices religieux, plus tard dans les cimetières) : ainsi la sculpture décorative (fronton) est-elle appelée à prendre de plus en plus d'importance du point de vue de la signification politique (par exemple avec le fronton du Panthéon exécuté par David d'Angers au début de la monarchie de Juillet). Le vingtième siècle ne voit pas seulement, avec les régimes totalitaires, le retour à une utilisation univoque de la sculpture au service du pouvoir politique. Il est aussi une période où la sculpture, en elle-même, connaît de profondes mutations stylistiques interrogeant, d'ailleurs, pour ce qui est de « l'art totalitaire », la question de tradition, de classicisme et de modernité. Il y avait là des différences entre pouvoirs nazi, mussolinien et stalinien qu'on aurait aimé voir au moins indiquées. Les rapports entretenus entre sculpture

publique et pouvoir politique peuvent ainsi prendre d'autres formes que celles qu'ils avaient depuis la Renaissance, induits à la fois par les transformations de l'espace public lui-même, l'évolution du pouvoir politique (une démocratie parlementaire se représente-t-elle ou s'affirme-t-elle de la même façon qu'un régime monarchique ?) et surtout les mutations de l'art de la sculpture, qui n'emprunte plus seulement les formes traditionnelles héritées en fait de l'Antiquité. Il ne s'agit ici que d'un canevas. Répétons-le encore une fois, ont été systématiquement valorisées les copies faisant montre d'un raisonnement articulé et de connaissances personnelles en même temps que d'une culture de base, révélateurs des qualités attendues du futur spécialiste en histoire ou théorie de l'art.

Oral

Trois candidats ont été admissibles, deux reçus au final, qu'ils aient particulièrement brillé dans les épreuves de spécialité ou que la faiblesse de certaines épreuves en histoire de l'art ou en culture générale, à l'écrit et à l'oral, ait été compensée par la réussite dans d'autres matières. Le jury a été impressionné par la maîtrise de certains à affronter des sujets difficiles : ainsi, pour l'épreuve de spécialité, un des candidats a-t-il eu à expliquer pourquoi et comment trois tableaux aujourd'hui retirés à Raphaël avaient pu lui être attribués autrefois. Il a su, en puisant dans ses connaissances de l'œuvre, rapprocher chacun de ces tableaux de toiles ou de panneaux célèbres authentiquement de Raphaël, et ainsi analyser aussi bien la question du style que celle de l'atelier.