



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

Les copies du concours 2009 sont d'un bon niveau moyen et témoignent de la qualité de la préparation dont on pu bénéficier les candidats ; cependant, les très bonnes copies restent très peu nombreuses. Il est également à noter que des candidats ayant eu de bonnes ou très bonnes notes n'ont pas été admissibles en raison de notes faibles dans les autres matières. Ils ne doivent donc pas oublier qu'un bon spécialiste est aussi un bon généraliste, *a fortiori* dans un domaine comme les études théâtrales qui, s'il permet de révéler une certaine sensibilité artistique, mobilise l'ensemble des connaissances et des méthodes apprises dans les classes préparatoires littéraires.

D'une manière générale, les attentes du jury restent identiques aux années précédentes, et ses regrets aussi : indifférence à l'histoire, goût des idées générales, rigueur conceptuelle défaillante, attention insuffisante à la formulation du sujet. Il ne s'agissait en effet pas de dire qui de Jovet ou de Vilar/Barthes avait raison, ni même de tenter une improbable synthèse en recourant à un plan dialectique banal et convenu pour exposer son argumentation, mais d'examiner la variété des interprétations possibles d'un texte, d'en rechercher la raison. Un seul candidat a pris au sérieux la proposition finale du sujet qui devait orienter le plan et la manière de le traiter : fournir à un metteur en scène des arguments pour élaborer son spectacle. Il s'agissait donc, ni plus ni moins, de se livrer à un exercice de dramaturgie qui est bien la finalité de la formation en études théâtrales. Ainsi, de nombreuses copies consistaient en une dissertation sur *Dom Juan*, quelquefois très bien composée, mais assez indifférente à la question posée car se cantonnant à une analyse strictement littéraire de l'œuvre au programme sans tenter de se poser la question de l'actualisation de sa représentation. Il est très utile de se préparer au concours, mais maladroit de préparer à l'avance une copie « passe-partout » et qui s'organise autour de références certes érudites mais qui ne sont pas toujours utilisées à bon escient.

Les meilleures copies ont fait état des circonstances dans lesquelles les textes à commenter ont été écrits, ont fait référence à l'histoire, aux évolutions de l'art de la mise en scène, se sont posé la question d'une interprétation par le metteur en scène qui maintienne ouverte celle du spectateur (alors que la plupart des copies exposaient la polysémie du texte que l'interprétation scénique réduisait nécessairement), utilisaient de façon subtile et appropriée leur connaissance du théâtre épique (qui demeurait, rappelons-le, la deuxième question du programme), ont su voir que la structure de la pièce a une signification à examiner, et pas seulement les propos des personnages.

Il n'y a pas eu plus de deux ou trois candidats à s'aviser qu'entre les dates des textes à commenter, une guerre mondiale avait eu lieu. L'art, en général, et le théâtre, singulièrement, sont marqués par l'histoire, même si le contenu explicite de l'œuvre ne s'y réfère pas. Nombre de remarques sur la « laïcisation » du monde étaient en outre très sommaires. La grande histoire est souvent ignorée, la petite aussi : Sganarelle fait l'éloge du tabac, et non, comme on a pu le lire, de la cigarette (qui n'est apparue qu'en 1843...)

Quoi que l'on pense du critère orthographique, on peut admettre néanmoins qu'un futur normalien sache écrire le français : il était assez surprenant de trouver des choses comme « césir », « cerqueil », « compréantion », et même « théorise » pour « terrorise », ce qui est peut-être un aveu... Enfin, bien écrire, c'est faire preuve d'une certaine forme de politesse, notamment lorsqu'on évite d'écorcher grossièrement les noms propres comme celui de Daniel Mesguich (et non « Mesguish » comme on a pu le lire à plusieurs reprises).

L'emploi de notions ou de concepts importants au cours d'une argumentation exigent d'être bien définis et explicités : le terme de « croyance », par exemple, était souvent employé de façon très indéfinie alors que celui de « foi » apparaissait peu dans les copies, la notion d'universalité, sans prudence. Un contresens a été fréquemment commis : extraire la pièce « de l'anecdote » a été compris comme l'amputer de sa dimension historique. De nombreux candidats ne connaissaient visiblement pas le genre théâtral du « Miracle » et confondaient l'événement et le genre. Une bonne connaissance de l'histoire du théâtre est nécessaire pour traiter correctement tout sujet.

Comme les années passées, beaucoup de candidats font des inventaires de spectacles plutôt que de choisir, dans leur expérience de spectateur, les exemples adéquats à leur argumentation. Rappelons qu'il n'est pas nécessaire d'avoir vu ou pris connaissance de nombreux spectacles : une seule expérience, sensible et réfléchie, peut suffire, surtout quand *a contrario* il est, par exemple, fait référence de manière improbable à un *Dom Juan* représenté au théâtre de la Colline en Seine-Saint Denis...

La plupart des copies étaient organisées selon un plan standard peu favorable à une réflexion approfondie : 1/ *Dom Juan* est une pièce religieuse, 2/ est une pièce athée, 3/ synthèse acrobatique : l'athéisme est une religion, il y a du religieux chez l'athée, l'athée est un croyant qui s'ignore, c'est une pièce sur le théâtre qui est lui-même une religion, etc. Cette problématique était souvent accompagnée d'un contresens quasi général : montrer un athée est faire une pièce anti-religieuse. Ce raisonnement montre une identification inquiétante au censeur. Beaucoup de candidats ont cru qu'il s'agissait de peser croyance et incroyance, alors qu'il fallait plutôt repérer dans la pièce ce qui autorise différentes interprétations, ce qui est bien le propre de la dramaturgie. Ceci devait être fait en se référant au texte lui-même, et rarissimes ont été les candidats à faire référence à *Tartuffe*, alors que, thématiquement et historiquement, les deux pièces sont étroitement liées. Dans la perspective d'une admissibilité à l'épreuve orale, les candidats se devaient donc d'avoir une vision d'ensemble de l'œuvre de Molière. Reste, celle-ci n'excluait pas que l'on ait pu aborder en cours la question du libertinage philosophique au XVIIe siècle. Rien n'interdit en effet de trouver du mysticisme chez l'athée comme pouvait d'ailleurs le suggérer la citation de Roland Barthes en parlant de son expérience de spectateur à Avignon.

Le jury est parfaitement conscient que le rite et les protocoles du concours peuvent produire des effets d'intimidation, mais il ne peut que constater que les meilleures copies sont celles des candidats qui ont su les tenir à distance, qui prennent le risque de penser par eux-mêmes, qui ne se contentent pas de reproduire des éléments d'un bon cours de préparation, qui font usage d'une culture que l'on sent personnelle, qui ont su apprendre qu'il n'y a rien qui ne puisse être soumis à un examen critique, dont la liberté de pensée est soutenue par des connaissances qu'ils se sont appropriées plutôt que d'en être le réceptacle indifférent, qui n'hésitent pas à sortir temporairement du cadre du sujet quand cela permet d'avancer dans l'argumentation. C'est sans doute beaucoup demander qu'un exercice académique ne soit pas traité de façon « scolaire », mais la dissertation du concours est aussi un acte de recherche, ou, du moins, un élément qui permet au jury de discerner des capacités à la recherche.

## Oral

Les remarques que nous pouvons faire cette année sur l'épreuve orale de spécialité en études théâtrales ne sont pas très différentes de celles effectuées l'an passé. Nous les rappelons donc ci-dessous en précisant certains points.

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. Cette année, plusieurs candidats ont eu tendance à restreindre et à instrumentaliser le commentaire dramaturgique, et l'un d'entre eux, au moins, a d'emblée fait une sorte de présentation de sa proposition de mise en scène, faisant ainsi l'économie de tout véritable commentaire dramaturgique. Ce dernier 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 second temps de l'épreuve permet au candidat de conduire un échange avec les acteurs, 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, il convient de commenter l'extrait proposé en sachant le replacer dans le cadre général de la pièce. Il faut savoir bien articuler cette relation, comme l'ont fait les meilleurs candidats. 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 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 qu'à lui-même, 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.

Enfin, cette année, l'épreuve orale d'études théâtrales nous a paru susciter moins d'appréhension chez la plupart des candidats, ce dont nous nous réjouissons. Une moins grande tension est propice à la réflexion, en particulier au cours de l'entretien avec le jury, mais elle n'exclut pas de conserver un registre de langue également soutenu durant les trois temps de l'épreuve.

## Études cinématographiques

### Écrit

Le sujet, extrait d'un article de Barthélémy Amengual, témoignait d'une vision classique du mouvement néo-réaliste italien envisagé comme un prolongement de la littérature behaviouriste américaine. Sa compréhension littérale ne présentait pas de difficulté particulière. Une lecture attentive s'imposait cependant pour rendre possible la construction d'une dissertation à partir de la citation proposée.

Le jury avait pris soin de préciser que la remarque d'Amengual concernait directement *Paisà* de Rossellini mais qu'il convenait de l'étendre à l'ensemble du mouvement néo-réaliste, ce qui aurait dû permettre une ouverture des copies sur la diversité du mouvement. Or la connaissance du mouvement néo-réaliste dont témoignaient les candidats est souvent restée superficielle, limitée dans le temps, ou dans le corpus de références. La manifestation d'une réelle originalité de traitement s'est révélée bien rare. Malgré une moyenne de l'épreuve stable, peu de copies ont véritablement retenu l'attention du jury, ce qui explique peut-être le nombre moins important d'admissibles en 2009 (deux seulement contre six en 2008).

L'essentiel de la difficulté tenait à la lecture et à l'analyse du sujet. Au fil de la pensée d'Amengual, trois enjeux émergeaient nettement : la question de l'intériorité du personnage, la notion d'objectivité et la dialectique entre l'individuel et le collectif. La question de la Résistance collective, qu'il fallait entendre dans un sens assez large, devait également donner lieu à une réflexion spécifique. Peu de copies ont réellement réussi à dégager ces enjeux, pourtant présentés parfois comme des paradoxes stimulants par Amengual (par exemple l'opacité du personnage, liée au refus de l'intériorité psychologique, est compensée par l'objectivité de son comportement capté par le filmage), afin de construire une problématique riche et intéressante. Quelques rares copies ont montré la difficulté à mettre en œuvre un tel programme néo-réaliste même dans les films de la première période (recours à des personnages auxquels le spectateur doit s'attacher, dimension mélodramatique des films...). La plupart du temps, un plan stéréotypé était proposé : après avoir confirmé l'effacement du personnage par des exemples, le candidat mettait ensuite en avant l'existence d'une dimension liée à l'intériorité individuelle dans certains films, puis opérait une ouverture vers l'humanisme, ou se tournait, pour conclure, vers un traitement diachronique du mouvement néo-réaliste et de son évolution. Le sujet aurait pu être, plutôt, l'occasion de poser, à travers la question du statut du personnage, celle de l'unité problématique de ce mouvement : même dans les films plus psychologiques et individualistes, voire plus « bourgeois », des années 1950, le traitement du personnage ne garde-t-il pas quelque chose du projet initial décrit par Amengual ? De même, quant à l'approche de la « réalité », ou de l'« objectivité », là où de nombreux candidats ont simplifié la réflexion d'un auteur comme Bazin, les bonnes copies ont su rendre compte des différents niveaux auxquels la question se joue (un candidat cite ainsi à bon escient : « il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité »).

Le niveau médiocre de la majorité des copies tient donc essentiellement au caractère faiblement problématisé des dissertations dû à une lecture trop rapide du sujet. Quelques copies ont néanmoins tenté d'opérer un certain nombre de définitions et de distinctions. Une véritable analyse du sujet, comportant une définition des termes principaux, qui dégage clairement les questions posées par l'auteur, et en déduit une problématique riche, est tout aussi indispensable pour une épreuve d'études cinématographiques que pour les autres dissertations du concours.

Même si presque tous les candidats semblaient avoir une certaine connaissance des principaux films néo-réalistes et de quelques débats critiques et théoriques auxquels ils ont donné lieu, le jury déplore la pauvreté globale des références, l'absence de *discussion* du point de vue des auteurs mobilisés (les candidats se contentent même parfois d'illustrer leur propos par une citation sans l'expliquer) et l'absence de mise en perspective avec d'autres formes de réalisme (qu'il s'agisse du cinéma soviétique ou de Jean Renoir, par exemple). Les soixante-deux copies sans exception ont fait référence à la scène de « la petite bonne » d'*Umberto D*, reprenant plus ou moins directement les analyses de Deleuze. De même, le jury a trouvé sous les soixante deux plumes, plus ou moins inspirées, l'attente des femmes dans *La Terre tremble* ou le chant des Mondines de *Riz amer*. Il s'agit, certes, de défauts inhérents à l'existence-même d'un programme pour cette

épreuve mais le néo-réalisme ne se réduit pas à cinq ou six scènes-clés. Le corpus important de films liés au mouvement néo-réaliste aurait pu permettre d'ouvrir le champ des exemples et des références.

Certaines copies ont d'ailleurs fait place, de manière appréciable, au cinéma de Pasolini ou de Visconti (étrangement absents en général) ou aux documentaires d'Antonioni. Le jury a donc valorisé l'originalité dans le choix des exemples et des séquences traitées, ainsi que la précision de l'analyse.

Enfin, outre des maladresses fréquentes autour des « personnages qui ne jouent pas », une vision assez caricaturale du documentaire (seule la fiction serait à même de traiter le particulier alors qu'on pourrait tout à fait défendre, au contraire, que le documentaire n'a affaire qu'à du particulier...), une difficulté parfois à se situer clairement au cours de la réflexion du côté du spectateur ou du côté du créateur, il faut relever parmi les faiblesses récurrentes des candidats le fait que l'analyse de film ne saurait se limiter au commentaire de scénario mais demande une réelle attention à la composition des images et des sons.

## Oral

Deux candidats étaient admissibles en 2009. Un candidat a été admis. Un candidat a été classé sur la liste complémentaire.

L'analyse de séquence était choisie au sein des films néo-réalistes italiens (1943-1961). Des séquences de trois-quatre minutes, extraites de *I Vitelloni* de Fellini et des *Onze Fioretti de Saint François d'Assise* de Rossellini ont été tirées par les candidats. Les extraits ont été situés de manière pertinente dans l'histoire formelle du néo-réalisme, ce qui manifestait une bonne connaissance du programme. Étonnamment, les candidats ont, en revanche, été peu disert sur la place des deux films dans l'oeuvre de ces deux grands cinéastes italiens. On attendait également quelques références simples et précises à la peinture pour analyser l'effet-tableau dans la séquence des *Onze Fioretti*.

Les candidats ont été sensibles à la complexité des extraits, mais le souci d'une analyse de détail s'est substitué à la nécessité d'une lecture forte et cohérente de l'extrait. Par exemple, dans la séquence des *Vitelloni*, des remarques pertinentes sur l'association de chaque lieu à une tonalité et un registre différents ne doivent pas masquer la visée et le sens global de la séquence. De même, l'adresse à manier le vocabulaire technique de l'analyse (les « raccords de regard », les « champ-contrechamps », etc.), ou à repérer les effets d'encadrement dans une séquence, apporte peu si elle ne sert pas une vision ambitieuse de ce qui est en jeu dans l'extrait. La répétition de formules passe-partout (sur la « croyance » des *Vitelloni*, par exemple) ne peut tenir lieu de piste de lecture. Le danger est de donner le sentiment d'une suite de remarques hasardeuses et d'une vision impressionniste qui ne progresse pas réellement au fil de l'analyse de l'extrait.

Dans le même esprit, il est nécessaire de *hiérarchiser* les principaux paramètres formels qui font la dynamique de la séquence analysée : si l'étude de la bande son et de la musique, souvent négligée, a donné lieu à quelques remarques pertinentes sur la mise en scène de la visite de Claire dans les *Onze Fioretti*, on note cependant l'absence de référence, en général, à l'échelle de plan, et, dans la séquence proposée des *Vitelloni*, aux costumes des personnages pourtant décisifs pour saisir les rapports entre Moraldo et Fausto. Cependant, les deux candidats ont fait preuve d'une sensibilité personnelle aux extraits qui leur étaient soumis, ce qui est fort encourageant.

Les épreuves pratiques de l'édition 2009 ont été de nouveau marquées par un choix unanime de l'épreuve de tournage, mais les candidats ont fait des choix tout à fait opposés. Il faut rappeler qu'une certaine ambition s'avère, là aussi, payante. Filmer un plan-séquence fixe, d'un bloc, réduit les chances, pour le candidat, de faire la preuve de ses compétences dans l'utilisation des moyens techniques, tout en réduisant fortement la variété des moyens expressifs possibles. Ce choix a desservi le candidat, même s'il se justifiait par un travail précis sur le cadrage et sur la direction d'acteur dans le cadre de ce plan-séquence fixe. A l'inverse, le jury a valorisé la prise de risque devant des mouvements de caméra complexes et des raccords particulièrement travaillés.

Il était satisfaisant de voir que les deux candidats ont cherché à ajouter quelque chose au texte qui leur était soumis et qu'ils en ont proposé une interprétation qui transforme en partie son sens, ou le révèle, sans le quitter jamais. Les deux candidats ont présenté de manière convaincante leur projet et leurs choix de mise en scène, en mêlant dans leurs explications les éléments de lecture du texte proposé, les éléments de description du projet mis en scène et l'explication des principales options de mise en scène. Rappelons qu'il est d'autant plus nécessaire de justifier ses choix que l'on ajoute visiblement quelque chose au texte.

Pour aider ceux qui le souhaitent à clarifier cette perspective, le jury suggère ainsi que les candidats présentent leur lecture et leur projet de mise en scène (ou de montage ou de scénario) de façon concise et argumentée, avant le visionnement de la séquence tournée (ou montée) ou la lecture du scénario, puis qu'ils développent ensuite quelques points saillants de leur réalisation (ou de leur montage ou de leur scénario) qui mettent en œuvre ou soutiennent leur projet.

En conclusion, nous ne pouvons que redire notre souhait que, dans le cadre de l'épreuve pratique, les candidats se tournent autant vers les épreuves de montage et de scénario que vers l'épreuve de réalisation, et souligner que l'échange avec les candidats a été, en 2009 comme lors des autres années, un moment souvent riche et utile.

## Histoire de la musique

### Écrit

Le sujet proposé visait à interroger, à partir de la définition que donne Rousseau du récitatif dans son *Dictionnaire de musique* (1768), le rapport qui s'établit dans l'*Orfeo* (1607) de Monteverdi entre récitatif et air. La principale difficulté résultait de ce décalage historique. Alors que Rousseau, à partir d'une série de critères distinctifs, définit le récitatif par opposition à l'air, la pertinence même de cette opposition et le statut de fondement de la dramaturgie de l'opéra que lui accorde Rousseau, dans le contexte très polémique du XVIII<sup>e</sup> siècle français, devaient être mis en question. Si le jury n'attendait pas une contextualisation poussée de la citation de Rousseau, plusieurs candidats ont évacué toute perspective critique et ont considéré les catégories de Rousseau et les critères sur lesquels elles sont fondées comme immuables et absolus. Quelques rares candidats ont mal interprété la pensée du philosophe (qui aurait manifesté son mépris pour l'inutilité de l'air) ou ont inversé totalement la perspective historique en soulignant la modernité de l'opéra de Monteverdi, qui aurait réduit l'opposition rousseauiste entre récitatif et air, sans s'interroger sur la pertinence d'une telle représentation dans l'Italie du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'ensemble cependant, le sujet a été compris et les candidats ont bien perçu, sans toujours l'explicitier, la double dimension que recelait, dans ce contexte, la citation de Rousseau, anachronique dans ses termes et pertinente par ses enjeux.

Très logiquement, la plupart des candidats se sont d'abord attachés à définir les caractéristiques du récitatif et de l'air dans l'opéra de Monteverdi, avant d'envisager le rapport qui pouvait s'établir entre les deux. Dans cette optique, le sujet invitait à mesurer le degré de concordance entre, d'une part, les critères sur lesquels Rousseau fondait sa distinction entre récitatif et air, et, d'autre part, les extraits de l'*Orfeo* nombreux et diversifiés joints au sujet. Trop souvent, les candidats se sont limités à commenter les extraits qui ne contredisaient pas les catégories rousseauistes ou ont orienté leur commentaire en ce sens, évitant d'évoquer, par exemple, l'immobilité harmonique du « *Questi i campi di Tracia* » ou le caractère déclamatoire du « *Possente spirto* ». Plusieurs fois, l'inféodation totale aux critères rousseauistes a conduit à des caractérisations erronées, faisant du « *Rosa del ciel* » un air et du « *Possente spirto* » un récitatif.

Les copies les plus réussies sont celles qui ont évalué méthodiquement la pertinence de chacun des critères retenus par Rousseau et qui ont mis en évidence les parallélismes mais aussi les distorsions entre les conceptions de Rousseau et celles mises en œuvre par Monteverdi. Parfois très bien menée, cette analyse stylistique a souvent pâti du fait que certains termes de la citation de Rousseau n'étaient pas définis avec précision ou totalement ignorés (cela concerne particulièrement la distinction faite par Rousseau entre accent grammatical et accent oratoire).

La méthode la plus féconde consistait à distinguer la nature et la fonction de l'air, puis celles du récitatif, amalgamées dans la définition de Rousseau. L'examen de la nature de l'écriture vocale conduisait à souligner la variété des types d'airs et de récitatifs qui caractérise l'*Orfeo* et à mettre en évidence des modes d'expression intermédiaires qui mêlent récitatif prosodique ou déclamatoire, arioso et courtes séquences structurées.

Peu de candidats ont distingué les formes fixes, comme la *terza rima* du « *Possente spirto* », des danses chantées ou des madrigaux. D'une manière générale, les éléments hérités de la tradition musicale de la Renaissance ont semblé moins familiers aux candidats. Quelques rares candidats ont très pertinemment replacé ces différentes formes musicales dans le contexte de l'époque en menant une réflexion terminologique (notamment sur la *spezzatura* ou les *mezz'arie*) et en évoquant les textes fondateurs de Caccini, Peri, Galilei, Cavalieri ou Doni.

La distinction entre nature et fonction conduisait à élargir l'opposition entre récitatif et air et à aborder la dramaturgie de l'opéra de Monteverdi. Quelques candidats ont évoqué de façon convaincante l'influence de la pensée humaniste et du néoplatonisme sur cette dramaturgie en montrant comment la variété des types de chants permettait de caractériser les éléments individuels et collectifs du mythe et d'illustrer le pouvoir de la musique. Malheureusement, peu de candidats ont traité la question du chant soliste à la lumière des tensions entre les conceptions humanistes du siècle passé et la modernité des recherches menées par les compositeurs-chanteurs comme Caccini ou Peri. Souvent, les références au contexte culturel et philosophique, rassemblées dans une troisième partie, ont paru artificiellement plaquées et mal maîtrisées. Parallèlement aux travaux souvent cités de Denis Morrier ou Philippe Beaussant, quelques candidats ont exploité les recherches de l'école anglo-saxonne (Tim Carter, John Whenham) ou italienne (Nino Pirrotta, Paolo Fabbri) et manifesté une large culture et une ampleur de vue remarquable.

Outre l'absence totale d'examen critique de la définition de Rousseau, il faut déplorer malheureusement de trop nombreuses fautes de syntaxe ou d'orthographe et la maladresse qui consiste à insérer un paragraphe sans rapport direct avec le sujet proposé, prétexte à étaler quelques connaissances que l'on maîtrise. Comme souvent, plusieurs copies ont pris une tournure « psychologisante » peu en rapport avec le sujet (développements sur « l'ego surdimensionné d'Orfeo ») ou ont exploité à satiété les lieux communs de la « modernité » (virtuosité systématiquement associée au « mauvais goût »). Rappelons enfin que l'argumentation doit s'appuyer sur une analyse d'extraits choisis de la partition : la multiplication des exemples ne doit pas se faire aux dépens de la pertinence des commentaires et de la lisibilité des annotations.

## Histoire et théorie des arts

### Écrit

Le sujet de cette année, *La figure humaine dans l'œuvre de Rembrandt*, était de nature à ne pas troubler exagérément les candidats. Les notes se sont cependant, comme à l'accoutumée, étalées de 1 à 17 et les très bonnes copies, au-delà de 13, n'ont pas été particulièrement nombreuses. Beaucoup de candidats ont, semble-t-il, mal compris la nature précise de l'exercice de la dissertation et ont adopté un plan banal et plat qui réduisait la question à une simple question de cours. Les mêmes ont d'ailleurs le plus souvent semblé répéter un enseignement mal compris et mal appris en associant à l'indigence des informations précises sur Rembrandt la pauvreté des réflexions personnelles. D'autres ont tenté de reprendre une bibliographie mal maîtrisée, en jouant, avec maladresse, de quelques noms d'historiens de l'art comme d'arguments d'autorité. Rappelons que la référence furtive à un auteur, S. Alpers, ou tout autre historien de l'art, ne saurait jamais tenir lieu de réflexion personnelle soigneusement construite. Quant aux analyses que l'écrivain Jean Genêt a consacrées à Rembrandt, on s'est étonné de les retrouver pieusement citées, quasiment à l'identique, dans de nombreuses copies; ces textes qu'on peut considérer comme relativement originaux devenaient au fil de la lecture des copies non plus une référence singulière témoignant d'une culture personnelle, mais les traces d'une vulgate trop rapidement assimilée. Le jury attend des candidats davantage de recherche et de réflexion personnelle. Et il regrette aussi que des candidats s'enferment dans des problématiques toutes faites, sur l'éventuelle « modernité » de Rembrandt ou sa « quête ontologique à travers la matière picturale, qui ne font que trahir un goût inquiétant pour le prêt à penser. Tout cela fait d'autant moins illusion qu'on note ici ou là, dans ces mêmes copies ou dans d'autres plus solides, des incorrections de langue inacceptables : Rembrandt serait le peintre de la « maltraitance de la figure humaine » ou aurait peint « la fillancée juive ». L'hétérogénéité des candidats est évidente et la médiocrité des uns ne doit pas cacher la qualité fort honorable des travaux des autres.

De manière générale, le jury a récompensé tous ceux qui ont analysé de près quelques tableaux majeurs de Rembrandt, qui ont réfléchi aux différentes valeurs que pouvaient y prendre les modalités singulières du traitement de la figure humaine, et qui ont su construire à partir de là un raisonnement articulé. Les bonnes copies se sont imposées aussi bien par la maîtrise d'un savoir historique que par une aisance conceptuelle, qui se complétaient aisément. La spécificité de cette épreuve en histoire et théorie de l'art tient au fait qu'elle exige des candidats une solide culture historique alliée à une réelle réflexion personnelle. On y ajoutera (il est regrettable d'avoir à le souligner) la connaissance de l'œuvre de Rembrandt dans son entier, peintures, mais aussi dessins et estampes. Dans les copies où ces trois qualités se sont révélées, souvent inégales en qualité mais toutes trois réelles, le jury a négligé les imperfections parfois présentes pour déceler de véritables tempéraments d'historien de l'art. Rappelons, enfin, que le jury est toujours sensible à l'élégance et à la clarté du style, à l'analyse de quelques exemples précisément choisis et parfaitement maîtrisés. Un travail régulier et personnel au fil de l'année, permettrait, sans nul doute, à bien des candidats de se doter d'une véritable culture personnelle dans le domaine artistique, qui se trouve appréciée à son juste prix à l'oral comme à l'écrit.

## Oral

Une candidate a été admissible en histoire de l'art, et brillamment reçue à l'issue du concours. Le sujet tiré par elle était relativement technique, et ne touchait qu'à un aspect seulement de l'œuvre de Rembrandt, la gravure. Elle a fait montre d'un niveau de connaissances exceptionnel, mais aussi de qualités intellectuelles remarquables, y compris dans la partie plus particulièrement « pédagogique » de l'exercice, sans oublier un jugement très personnel mais très argumenté quand il le lui a été demandé.

Sujet :

À partir des exemples fournis, analysez la place de l'estampe dans la création plastique de Rembrandt.

Rembrandt, *Autoportrait*, eau-forte, deuxième état sur deux, 1639

Rembrandt, *L'Artiste dessinant d'après le modèle*, eau-forte, pointe-sèche et burin, premier état sur deux, vers 1639

Rembrandt, *Les Trois arbres*, eau-forte, pointe-sèche et burin, état unique, 1643

Rembrandt, *Le Christ guérissant les malades*, dit aussi « *La pièce aux cent florins* », eau-forte, pointe-sèche et burin, premier état sur deux, vers 1648

Expliquez, à partir d'exemples concrets et à un public de non-spécialistes, les principales techniques de la gravure au XVIIe siècle.



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-lsh.fr>**

rubrique *Etudes*, *Entrer à l'ENS LSH*, *Concours*  
[admissions@ens-lsh.fr](mailto:admissions@ens-lsh.fr)

ISSN 0335-9409