



ÉCOLE
NORMALE
SUPÉRIEURE DE LYON

Concours d'entrée

Rapport 2010

Lettres et sciences humaines



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

www.ens-lyon.fr

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

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

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

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études théâtrales

Écrit

Le jury a eu plaisir cette année à lire certains très bons devoirs, témoignant d'une connaissance approfondie de la théorie et des textes dramatiques, ainsi que d'une réflexion personnelle et dynamique sur la pratique contemporaine du spectacle vivant. Les candidats ayant obtenu les meilleures notes à l'épreuve écrite ont pu accéder à l'oral grâce à de très bons résultats dans les autres matières : le choix de l'option théâtre semble attirer de plus en plus d'élèves généralistes, maniant avec aisance les références littéraires et philosophiques, les méthodes et les concepts, ce qui élève le niveau global des copies.

La citation de Walter Benjamin portait sur le théâtre épique brechtien et ne pouvait être commentée sans faire appel aux connaissances acquises dans le cadre du travail sur la question 1 du programme – l'épique et le théâtre –, mais la formulation du sujet invitait à utiliser également les œuvres de la question 2, ce que de nombreuses copies se sont efforcées de faire. Il s'agissait néanmoins avant tout d'analyser le propos de Benjamin tel qu'il était proposé, d'en comprendre les enjeux précis, de cerner le problème qu'il soulevait. De nombreux candidats ont eu tendance au contraire à négliger la spécificité de l'objet d'étude de Benjamin – la révolution brechtienne – pour rapporter la citation au thème proposé par le programme – l'épique et le théâtre. Or Benjamin ne parle pas de l'épique au théâtre en général, mais bien de ce que Brecht a défini comme le « théâtre épique ». Aveuglés par le programme, soucieux de réutiliser un cours bien appris, les candidats sont parfois passés à côté du véritable problème. Commenter une citation, c'est d'abord s'attacher à ses termes, et tenter d'en cerner le sens dans le contexte de sa rédaction, avant d'en élargir éventuellement les enjeux pour mettre en question sa pertinence. Ainsi, l'utilisation d'exemples tirés de Dario Fo ou Aristophane ne pouvait s'inscrire que dans le cadre d'une réflexion d'abord centrée sur Brecht, comme cas permettant d'interroger la spécificité de l'approche brechtienne, d'en dessiner les limites ou d'en faire apparaître la singularité. Il est dommage que de nombreux candidats se soient contentés de voir en Aristophane un auteur de théâtre épique avant la lettre, sans tenter plutôt de cerner les nuances qui distinguent ces deux types de démarches dramatiques.

Le plan le plus fréquemment choisi consistait à opposer à la thèse de Benjamin le passé – en affirmant que le théâtre était épique avant Brecht –, puis le futur – en affirmant que le théâtre contemporain mêle épique et dramatique. Là encore, la définition de l'épique apparaît souvent flottante, désignant tour à tour des réalités différentes qui ne sont pas cernées avec précision. Un trop grand nombre de candidats ont également omis la dimension politique du projet brechtien, réduisant l'épique à un élément formel du langage théâtral, et résolvant la tension contenue dans la citation de Benjamin en affirmant la nécessité d'un théâtre magique, sachant faire rêver son spectateur en usant de tous ses outils – épique et dramatique.

Peu de copies prennent la peine de définir avec rigueur les termes de l'énoncé : les termes « fascination » et « exposition », les expressions « signifier le monde » et « favorablement agencé », méritaient un examen approfondi, mettant en évidence les tensions à l'œuvre dans la dichotomie proposée par Benjamin, sans la rabattre immédiatement sur l'opposition traditionnelle et rassurante entre illusion et distance. Le terme de « fascination » a pu déconcerter certains candidats ; ce n'était pas une raison pour le remplacer plus ou moins habilement par celui d'« illusion » qui a un sens différent. Il fallait aussi mettre en relation le fait que « signifier le monde » pouvait entraîner une « fascination ». Très peu de candidats se sont engagés dans cette voie. Le terme d'« exposition » n'a, en outre, incité quasiment personne à évoquer la question du « tableau », c'était pourtant d'assez évidente conséquence. Le jury a particulièrement apprécié les candidats ayant su saisir les nuances de cette antithèse, en distinguant par exemple « signifier » et « faire signe vers », ou en proposant différentes interprétations de l'agencement évoqué, qui pouvait être scénique ou idéologique.

Les connaissances en histoire du théâtre se sont révélées parfois indigentes : la description d'un théâtre de l'illusion, vaguement défini chronologiquement, associant parfois sans distinction théâtre classique et drame naturaliste, a donné lieu à des développements peu convaincants, supposant naïvement que les spectateurs « croyaient » à la réalité de la représentation, ou qu'ils sortaient du théâtre purifiés par la magie de la « catharsis », un processus mal compris, souvent réduit à sa lecture morale. A cela s'ajoute une lecture très simpliste de l'histoire du théâtre selon laquelle nous aurions connu une longue période vouée à l'illusion, que Brecht, enfin venu, aurait rompue... L'alternative à cette opinion étant que tout a déjà eu lieu, et que l'histoire n'est que répétition (une des copies impute à Benjamin de n'avoir pas vu que

Brecht était déjà dans Aristophane, une autre que Brecht préfigure le théâtre de performance...). Autre ignorance, les pièces didactiques de Brecht n'étaient pas faites pour « transmettre les consignes du Parti ». Beaucoup de copies reproduisent d'ailleurs ce contresens fréquent selon lequel la pièce didactique est destinée à « instruire », alors qu'elle est plutôt un moyen d'apprendre par soi-même. Aucune mention n'a été faite — sauf une inexacte, et une autre attribuée à Nietzsche — de la distinction posée par Marx entre « interpréter » et « transformer » le monde, le sujet et les références philosophiques des auteurs en question y invitaient pourtant. Enfin, il ne faut pas oublier que la forme du syllogisme ne garantit pas la solidité du raisonnement (« Depuis que le mur de Berlin est tombé, le marxisme a été reconnu comme idéologie. Or Brecht est marxiste. Donc Brecht n'est pas objectif »).

Certains candidats semblent ne jamais avoir réfléchi sur leur propre expérience de spectateurs, ou ne pas la prendre au sérieux. Ce défaut ne peut être compensé par une référence fréquente au « public », notion abstraite dont il est difficile de parler : de qui s'agit-il ? Comment lui prêter des opinions ? La propension à savoir ce que pense « le public » apparaît souvent presque inquiétante... Il faut encore rappeler que des phrases difficilement compréhensibles ne sont pas nécessairement le signe d'une pensée élaborée, par exemple : « L'épique agence le réel en ce qu'il codifie le flottement de la vie en cadrant les contingences par un matérialisme dialectique » ; que des raccourcis ne font pas à tout coup une bonne synthèse : « Au XIX^{ème} siècle, on va au théâtre pour voir des belles filles ». Le fait que l'épreuve comporte un programme ne dispense pas d'une culture de base en études théâtrales, nécessaire pour comprendre les enjeux de toutes les questions d'esthétique ou de dramaturgie, et d'un bon sens qui doit éviter aux candidats d'affirmer des absurdités patentées.

Les meilleures copies sont celles qui ont su s'appuyer sur une bonne connaissance de la théorie brechtienne pour mettre en question l'affirmation de Benjamin et l'élargir à une réflexion sur le rapport entre le théâtre et le monde, qui pouvait se fonder par exemple sur une analyse des textes d'Aristophane et de Dario Fo, et sur la pratique personnelle de spectateur de chaque candidat. C'est la qualité de ce rapport intime au spectacle vivant et aux textes de théâtre qui a pu être évaluée dans les devoirs qui se sont distingués. Un spécialiste de théâtre doit réussir la gageure de fonder sur une connaissance solide de l'histoire et de la théorie dramatiques une pensée vivante, toujours en dialogue avec les expériences proposées par les scènes contemporaines. Certains candidats ont su manier ces allers-retours entre passé et présent, textes et pratiques scéniques, analyse des formes et interrogation de leur lien avec le réel sans perdre leur lecteur ni trahir la pensée qui était proposée à leur réflexion. Nous les en remercions.

Oral

Comme l'an passé, les remarques que nous pouvons faire sur la session 2010 de l'épreuve orale de spécialité en études théâtrales ne sont pas très différentes de celles effectuées les années précédentes. Nous les reprenons donc ci-dessous en ajoutant quelques remarques suggérées par cette session qui a montré que les candidats ont bien compris le protocole de l'épreuve, qu'ils y sont bien préparés, et qu'elle semble être un peu moins l'objet d'une appréhension.

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

Le second temps de l'épreuve est un commentaire « en acte » : le candidat peut faire appel au régisseur et/ou aux deux personnes faisant fonction d'acteur, utiliser le plateau nu de la salle Kantor sur lequel il peut installer des éléments de mobilier (table, chaises), et qu'il peut éclairer à sa guise, mais sans effets. Ces éléments mis à la disposition du candidat peuvent n'être pas utilisés : il s'agit d'une possibilité, non d'une obligation. Nous avons constaté cette année une surenchère dans l'utilisation des accessoires, qui n'est pas toujours à propos. La forme de ce commentaire « en acte » est très libre, et, comme les années précédentes, nous regrettons que cette très grande liberté ne soit pas pleinement utilisée. Dans cette partie « pratique » de l'épreuve, il n'est nullement demandé au candidat de montrer qu'il est un metteur en scène et, encore moins, un directeur d'acteurs. Les acteurs et le plateau sont là pour qu'il puisse manifester sa sensibilité à l'aspect concret des éléments en jeu, qu'il s'agisse du texte, des acteurs ou de l'espace. Le second temps de l'épreuve permet aussi de varier les formes de commentaire, et offre au jury la possibilité de voir le candidat s'adresser à quelqu'un

d'autre, le régisseur et les acteurs. Ce qui est ainsi évalué, c'est l'aptitude du candidat à poser les questions théâtrales suscitées par le texte proposé, non ses capacités à les résoudre.

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

Les nombreux candidats admissibles cette année ont tous su intéresser le jury. Les meilleurs se sont caractérisés par une bonne articulation des arguments et des hypothèses dans le moment « analytique », une imagination déliée et attentive aux contraintes de l'épreuve dans le moment « poétique », une souplesse et une bonne écoute dans le moment « critique ».

Études cinématographiques

Écrit

La réflexion de Rudolph Arnheim proposée par le sujet associait de façon étroite une conception du cinéma comme art - et une *certaine* définition et conception de cette artisticité - avec la question de la couleur. La couleur apparaît comme un repoussoir pour Arnheim, lui permettant de réaffirmer au passage que « le cinéma est un art », celui-ci étant défini ici doublement, sur le plan des moyens, comme un travail sur la composition, en référence au modèle pictural, et sur le plan philosophique comme une émancipation par rapport à la réalité. Le jury n'a pas manqué d'être surpris par le faible questionnement *sur le fond* de la position d'Arnheim. Les candidats se sont contentés, la plupart du temps, d'illustrer puis de contester le propos du théoricien en le confrontant à l'évolution de la couleur au cinéma, généralement vue comme criarde et spectaculaire jusqu'aux années cinquante, puis intégrée davantage à une perspective artistique, par exemple au sein d'une poétique réaliste, en lien avec la maîtrise et les améliorations techniques qui se développent ultérieurement. Rappelons qu'il s'agissait du sujet d'esthétique (le sujet historique étant cette année le néo-réalisme italien) et qu'il ne pouvait donner lieu à une sorte de chronologie plus ou moins astucieuse en lieu et place d'une véritable problématisation de la question soulevée par la citation. Plus généralement, et nous ne saurions trop le répéter, l'analyse de la citation ou du sujet ne consiste pas en une juxtaposition de définitions plus ou moins exactes, mais demande d'abord et avant tout la mise au jour des oppositions et des lignes de force de la réflexion proposée. Les rares candidats qui ont perçu ces oppositions, ces contradictions possibles, et les ont exprimées ont vu leur copies particulièrement valorisées.

Si l'on écarte les contresens de copies qui ont lu trop vite la citation au point de croire qu'Arnheim s'opposait à la couleur parce que les films de son temps lui semblaient techniquement inaboutis – alors que c'est exactement le contraire qui est dit (mais la première version pouvait correspondre à une idée toute faite plus immédiate) –, l'absence de questionnement quant à la perspective de l'auteur laisse songeur. Après d'autres arts plus établis, mais qui ont eu parfois un parcours similaire, la question de l'artisticité du cinéma reste ouverte (comme celle de la photographie ou d'autres pratiques contemporaines, par exemple). Plus encore, elle fait partie de l'histoire esthétique même du cinéma, depuis ses origines scientifiques jusqu'au « cinéma d'auteur » (qui est une réponse inspirée de la littérature à ce soupçon). Elle peut même ne désigner qu'une partie du cinéma sans définir le cinéma lui-même (l'« *art film* », comme disent Britanniques et Américains) par opposition aux films de « divertissement », aux films dits « de commande », aux films amateurs, etc. La bataille du « parlant », quelques années plus tard (certaines copies y ont pensé mais sans en tirer véritablement profit), fut ainsi, également, en lien avec des questions techniques, l'occasion d'une interrogation sur les frontières entre cinéma et théâtre filmé, et donc sur le propre du cinéma comme art. C'est une question qu'il fallait d'autant plus aborder qu'Arnheim rapprochait ici cinéma comme art et peinture *contre* la couleur, là où plusieurs spécialistes et réalisateurs ont, au contraire, célébré les noces de la peinture et du cinéma grâce à la couleur, contre le photoréalisme.

Cette absence de problématisation et de culture revenait en somme à laisser penser que la question de l'artisticité du cinéma n'avait plus à être posée, parce qu'elle relèverait de l'évidence aujourd'hui, alors même que, paradoxalement, les candidats étaient incapables d'expliquer ce sur quoi repose cette conception devenue courante. Les copies qui célébraient, en conclusion, la conquête d'une nouvelle dimension avec *Avatar*, nouveau défi technique qu'un cinéma sûr de son artisticité ne pouvait pas ne pas relever, apparaissaient dans ce contexte particulièrement naïves...

Dans le même registre, on ne peut manquer d'être surpris par la faible problématisation des rapports entre technique et esthétique (il est vrai, difficile à mettre en œuvre : cela suppose l'étude de la fabrique des sensations colorées, la poétique de la couleur au cinéma...), et, surtout, par l'absence de réflexion, plus familière aux khâgneux, sur la question de la *mimesis* qui était ici en jeu (et qui concernait au premier chef l'autre question au programme). Certaines

copies (les meilleures en général) ont défendu l'idée que l'art pouvait être mimétique, voire que le cinéma trouvait sa vocation comme art à travers la *mimesis*, contestant l'option d'Arnheim, mais, la plupart du temps, la notion de « réel » ou de « réalité » est restée non définie, entraînant une sorte de variation flottante sur le thème au long de la dissertation. Cet ensemble de faiblesses et de lacunes dans le champ esthétique s'est parfois traduit par des approximations autour du *punctum* barthésien (qui est un phénomène individuel, lié à la subjectivité du spectateur saisi par un détail qui l'affecte), par une réduction de la question artistique à la « vision » d'un artiste, par une hésitation fréquente dans l'analyse, qui s'ancre tantôt dans la réception, tantôt dans la création (sans que ces choix soient explicités, c'est-à-dire, bien souvent, comme s'il s'agissait de la même chose), ou, pire, par l'emploi d'« esthétique » à la place d'esthétique.

Enfin, le jury s'est étonné de trouver très peu de définitions ou même seulement de caractérisations de la couleur, comme si cette notion qui était au cœur du sujet et du programme esthétique de l'année allait de soi... Peu se sont par exemple interrogés sur le fait de savoir si le noir et le blanc pouvaient être considérés comme des couleurs, ou se sont demandés quel lien on pouvait établir entre lumière (spectre), couleur et projection, ou si les imaginaires de la couleur (le passé en noir et blanc par exemple) ne l'emportaient pas, bien souvent, sur les couleurs du monde, et ainsi de suite. Deux copies seulement ont pensé à étudier le rôle de la couleur dans la composition, pour répondre précisément à Arnheim, rares sont ceux qui ont pensé à la monochromie possible de la couleur et à la polychromie de certains noir et blanc, en suivant Jacques Aumont. Malgré, parfois, quelques notations techniques, en première partie, sur les débuts de la couleur au cinéma, on en venait très rapidement à des développements sur la couleur comme s'il s'agissait, purement et simplement, de capter un aspect de la « réalité » (elle même peu problématisée, nous l'avons souligné), sans plus s'interroger sur les modes de capture ou de re-création de la couleur au cinéma. Il s'agissait, la plupart du temps, d'une couleur-matière ou d'une couleur-symbole, sans que, là encore, les termes de la discussion ne soient suffisamment explicités, ou sans que soit interrogée la valeur socioculturelle des couleurs. Ainsi, le potentiel esthétique du noir et blanc a été paradoxalement peu commenté, malgré l'incitation d'Arnheim, comme s'il suffisait de donner quelques exemples illustres de grands films en noir et blanc et de louer la force d'un « expressionnisme » non défini pour clore la discussion. Le jury ne peut accepter de copies purement et simplement fondées sur l'argument d'*auteurité*...

Le niveau théorique général étant faible, le jury a valorisé les copies qui ne se contentaient pas d'un balayage des enjeux soulevés (un mot sur la technique des débuts, un mot sur les films en noir et blanc, un mot sur la couleur de la société de consommation...) et d'un enchaînement scolaire peu dialectique de références, toujours identiques et traitées de la même façon (du *Magicien d'Oz* au *Désert rouge* en passant par *Les Chaussons rouges*, *Marnie*, *Ran* ou *Peau d'Âne*). On ne saurait trop insister sur l'importance de se constituer ses propres bibliographie et filmographie en lien avec les thèmes au programme, ce qui ne veut pas dire multiplier les titres de film et les courtes citations, mais, au contraire, prendre le temps d'analyser une séquence choisie pour sa richesse problématique. Le jury a pu ainsi apprécier la mention rapide mais juste du rôle des passages en couleur dans *Nuit et Brouillard*, qui est d'inscrire le film en noir et blanc (l'archive) dans l'actualité, l'idée que la couleur pouvait proposer une « superposition de couches » et de sens (*versus* la profondeur de champ travaillée par le noir et blanc), ou l'analyse du traitement d'un même motif (la fuite d'un personnage) par deux cinéastes différents (Cocteau et Demy) avec des effets opposés selon que l'on a affaire à du noir et blanc ou à de la couleur, ou bien encore l'analyse très précise de l'emploi du rouge dans le cinéma de Truffaut par exemple. Les copies les mieux notées sont également celles qui ont interrogé, et remis en cause, l'idée de « l'abandon du noir et blanc » pour proposer une vision plus nuancée de l'usage des couleurs au cinéma.

Oral

Deux candidates étaient admissibles en 2010. Toutes deux ont été admises.

L'analyse de séquence était choisie au sein des films néo-réalistes italiens (1943-1961). Des séquences de trois-quatre minutes, extraites du *Voleur de Bicyclette* et de *Sciuscià* (le hasard a voulu qu'il s'agisse de deux films de De Sica), ont été tirés par les candidates. Les analyses des deux candidates ont été très réussies. On déplorera néanmoins un défaut de lecture personnelle des passages, et le peu de place accordée aux émotions suscitées par ces extraits et à leur analyse. Il est de nouveau apparu que la principale difficulté de cette épreuve réside dans la capacité des candidats à allier la richesse de l'analyse de détail à la force d'un axe de lecture global de la séquence.

Les épreuves pratiques de l'édition 2010 ont apporté une variété de choix plus grande que les années précédentes. Une candidate a choisi l'épreuve de tournage, l'autre celle de scénario. Rappelons ici la modification qui a été introduite dès la session 2010 dans le fonctionnement de ces épreuves : la présence d'un des membres du jury d'oral est désormais requise durant la préparation des épreuves pratiques de tournage et de montage.

L'épreuve de tournage a été maîtrisée sous tous ses aspects par la candidate. Des choix précis et judicieux (axes de caméra, découpage, valeurs de plans) ont permis de présenter au jury un tourné monté efficace. Il a particulièrement été apprécié que l'attention portée à la direction d'acteur pour cette adaptation d'une scène de Tchekhov ne se fasse pas au détriment de la réalisation, mais au contraire soutienne les choix de mise en scène.

Le déroulement de l'épreuve de scénario présente deux enseignements. D'une part, rappelons que les textes soumis aux candidats peuvent être puisés dans la littérature mondiale. Attention donc à ne pas restreindre de manière arbitraire le contexte qui les informe. La candidate, qui devait adapter un texte de Varlam Chalamov, a fait un contre-sens

majeur en ne voyant pas le contexte du Goulag. Cependant, son appropriation personnelle du texte l'a conduite à un scénario cohérent, qui prenait le parti de la fable. En donnant d'emblée un titre à son scénario et en construisant un personnage, la candidate est parvenue à faire fictionner cet extrait de nouvelle. Une bonne maîtrise du découpage permettait d'imaginer la mise en image. Un regret : l'absence de mention des positions de caméra et des échelles de plan. Les candidats doivent s'efforcer de donner à lire dans leur scénario la forme aussi bien que le "contenu" du film. Durant la discussion avec le jury, la candidate a défendu de manière convaincante sa construction d'une parabole. Rappelons enfin aux candidats qu'ils doivent s'assurer que leur scénario soit photocopié en deux exemplaires pour pouvoir être remis aux deux membres du jury.

En conclusion, la diversification des choix de l'épreuve pratique nous a semblé de bon augure. Rappelons qu'afin de faciliter la préparation des épreuves orales les candidats disposeront à compter de la session 2011 de trois heures (au lieu de deux) pour préparer les deux épreuves pratiques. Ils décideront librement du temps qu'ils consacreront à la préparation de chacune des épreuves (analyse de séquence et épreuve pratique) et de l'ordre dans lequel il procéderont dans leur préparation.

Histoire de la musique

Écrit

L'épreuve écrite du concours 2010 a été dans l'ensemble mieux réussie que celle du concours précédent, certainement en raison du répertoire plus convenu et plus balisé par la musicologie académique qui y était étudié. Le jury a ainsi lu des copies d'un niveau très convenable dans lesquelles les candidats ont pu faire montre de leur connaissance vaste du répertoire. Toutefois, la technique de la dissertation n'est pas également partagée. C'est pourtant la richesse de la pensée, et non la restitution des connaissances, qui permet de différencier bonnes et mauvaises copies. Celles-ci ont tendance, par un gauchissement de la problématique, à prendre les traits de questions de cours, lorsqu'une dissertation, une ferme mise en tension de la position énoncée dans la citation, directement adossée au répertoire, est attendue.

Points méthodologiques

Il était nécessaire, éventuellement dès l'introduction, d'éclairer quelques termes de la citation riche, mais également ambiguë d'André Souris : ainsi les termes « grand style romantique », « source », « structure complète » ou « matière » méritaient-ils d'être discutés et explicités. Ils participaient directement à dégager les enjeux du sujet : ceux-ci n'ont, certainement pour cette raison, pas toujours été bien posés. Le défaut majeur constaté dans les copies est, ce faisant, un détournement ou une simplification de la problématique : là où le sujet conviait à interroger l'idée – fort suggestive mais éminemment restrictive – que l'instrument, dans sa matérialité acoustique et ses possibilités techniques, pouvait constituer le fondement même du matériau musical (figures mélodiques, rythmes, articulations) et de la « structure » (était-il question de forme ?), d'aucuns se sont engagés dans une réflexion détournée, plus générale et très proche de la formulation générale de la question au concours. Si une dissertation s'est demandée, trop loin du sujet, « si le piano [était] le garant du style romantique », plusieurs se sont limitées à mettre en évidence l'importance du piano dans la production de la première génération romantique, et particulièrement chez Chopin, ce qui ne répondait que très partiellement à la citation. Étonnamment, dans des copies de candidats par ailleurs rompus à l'exercice de la dissertation dans les disciplines du tronc commun, il se trouve des devoirs dans lesquels le propos se concentre sur une confirmation et une validation de l'extrait de Souris : l'évacuation de toute dimension contradictoire dans l'analyse réduit singulièrement l'intérêt du propos ; la technique de la dissertation qu'ils semblent maîtriser dans d'autres disciplines n'est pas suffisamment réinvestie dans la composition d'histoire de la musique. Précisons en outre ici qu'il s'agit d'*histoire* de la musique et que, pourtant, les candidats dans leur ensemble semblent faire trop peu de cas de la chronologie, qui paraît souvent mal maîtrisée : les dissertations manquent d'ancrage historique et tout simplement de dates (de compositeurs, de composition des œuvres...), ce qui entraîne des confusions et parfois des contresens. De manière générale, le jury attire l'attention des préparateurs sur le fait que le propos gagnerait en subtilité si cette dimension était plus travaillée : les notions d'influence, de généalogie, de générations, d'évolution de la langue musicale et des formes semblent, pour cette raison, trop confuses.

Enfin, l'absence généralement constatée dans les dissertations de référence à la littérature musicologique gêne le jury : on peut attendre des candidats qu'ils se repèrent mieux dans le champ de la pensée en maîtrisant les positions de quelques auteurs incontournables sur le sujet, et, le cas échéant, quelques articles ou ouvrages fondamentaux. Le propos gagnerait alors en précision, en fermeté, et quitterait un ton parfois trop général et évasif pour entrer dans des pratiques disciplinaires plus contemporaines et universitaires.

Sur le fond

D'une manière générale, le jury constate une bonne maîtrise des aspects organologiques de la question (double-échappement, élargissement du clavier, pédale...). De même, le caractère synthétique de l'instrument est souvent très bien illustré par des exemples convaincants. Les copies montrent une bonne maîtrise du langage et du répertoire des premiers

romantiques. Toutefois, la pensée manque en général de références au passé, limitant trop la réflexion aux seules bornes de la question. Si les avancées techniques du piano sont connues, beaucoup de copies comparent cette extension avec l'étrécissement des modes de jeu du clavecin, remontant à Couperin, sans évoquer aucunement le piano-forte et des prédécesseurs plus directs. De même, beaucoup de copies limitent le langage pianistique de Chopin et de ses contemporains à une « découverte » ou une « exploration » des possibilités de l'instrument, oubliant d'une part la figure incontournable de Beethoven, oubliant d'autre part que ces compositeurs ne se sont pas limités à l'écriture de nouvelles formes mais ont composé aussi chacun plusieurs sonates. Cet aspect ambivalent pouvait contribuer de manière évidente à la complexité de la pensée et à la discussion de la citation d'André Souris.

Le propos gagnerait souvent en profondeur, si possibilités techniques et modes de jeu n'étaient pas confondus ; dans ce cas, le plus souvent, l'étude des « possibilités du piano » débouche moins sur une étude du langage que sur celle du statut de l'instrument, voire de son influence sur la musique romantique. Dès lors, peu nombreux sont ceux qui apportent des nuances à la citation de Souris, en fonction des différents genres pratiques, ou qui évoquent une cohérence formelle largement héritée de la pensée musicale classique.

La désignation par André Souris du piano comme « source » et « matière » de l'univers sonore devait conduire à la question aussi centrale que complexe de l'inspiration, du moteur, du catalyseur de la création. Alors que la plupart des candidats évoquent l'exploitation de nouveaux modes de jeu (les potentialités d'un piano synthétique : notes répétées, nuances, effets orchestraux et extension du clavier), rares sont ceux qui s'interrogent sur la dimension créatrice du geste pianistique, sur le statut de l'improvisation et, plus généralement, sur les dimensions physique et corporelle de l'acte créateur chez Chopin. Au reste, si de nombreux candidats soulignent à très juste titre l'apport du bel canto, l'influence d'une pensée orchestrale ou celle de la littérature ou des autres arts sur la musique de piano, ces réflexions ne s'insèrent que rarement dans une argumentation contradictoire abordant la question de l'inspiration en mettant en balance l'instrument « source » d'une part, et les éléments extra-musicaux d'autre part.

Enfin, au sujet de « l'élaboration du grand style romantique », quelques copies évoquent des « exigences esthétiques qui ne sont pas inhérentes à l'instrument », mais rares sont celles qui tentent de dépasser cette opposition pour s'interroger sur l'unité esthétique de la production pianistique et sur le rôle que joue le piano, en tant que médium, dans la construction même de cette esthétique.

Oral

Une seule candidate s'est présentée devant le jury cette année pour l'oral de l'épreuve de spécialité de musique. Celle-ci consiste en deux moments : une interprétation musicale suivie d'un entretien, et une épreuve d'écriture réalisée en deux heures de préparation suivies d'un entretien au cours duquel le jury joue le texte réalisé, le commente et interroge le candidat sur les différentes options choisies, autant dans le domaine de l'harmonie elle-même que de la réalisation. Le jury attire l'attention des préparateurs sur la qualité des deux entretiens, dont il a pu remarquer au fil des années qu'elle s'avérait souvent négligée au profit du corps de l'épreuve.

Exécution instrumentale et entretien

L'épreuve d'instrument n'est pas un concours d'entrée dans un conservatoire : elle se divise en deux moments dont l'importance est totalement équivalente, l'exécution et l'entretien. L'importance de ce dernier doit être bien comprise : il distingue cette épreuve de tout autre concours instrumental d'institutions d'enseignement de la musique ; il est fondamental dans la mesure où l'on ne peut obtenir une note honorable en se contentant d'une bonne prestation instrumentale. La section musique du Département des arts de l'ENS de Lyon n'est pas un conservatoire, mais un lieu où, tout en étant bon instrumentiste, l'étudiant sera capable, par une personnalité riche, de tenir un discours musical de haut niveau, associant à une pratique instrumentale une pensée sur l'interprétation ainsi qu'une réflexion plus large, abordant tout autant les domaines de l'esthétique, de l'histoire et de l'analyse musicales que, plus généralement par la suite, les sciences humaines. Il ne peut en aucun cas suffire d'avoir analysé les partitions interprétées pour être préparé à cet entretien : le jury attend une pensée personnelle et surplombante, qui ne s'arrête pas à la note, mais témoigne d'angles de vue riches. La candidate de cette année, qui a interprété de manière convaincante la *Suite* opus 14 de Bartok, et un prélude de Bach, n'a pourtant obtenu qu'une note très moyenne, inférieure à 10/20. En effet, dans son entretien, elle s'est révélée incapable de justifier certains choix : par exemple la raison de ne jouer qu'un prélude du *Clavier bien tempéré*, en excluant la fugue. Le jury n'attend pas qu'on lui réponde que des raisons de minutage, ou un choix imposé par le professeur de classe préparatoire, ont présidé à ce choix. Il était de multiples réponses, toutes satisfaisantes, qui auraient permis un entretien de bon niveau avec le jury, qui, en la matière, n'a aucune idée préconçue. C'est la faculté à argumenter en mobilisant des connaissances diverses, multiples mais pertinentes, qui est notée ; les exemples d'artistes ayant fait des choix similaires ou diamétralement opposés auraient notamment pu être convoqués... De même, concernant Bartok, il était nécessaire de pouvoir évoquer, même à grands traits, le contexte dans lequel le compositeur écrit une *Suite*, et la résurgence de ce genre au début du XX^e siècle.

Revenons enfin sur l'interprétation: il ne s'agit en aucun cas d'une épreuve de haute virtuosité pour entrer dans un cycle spécialisé de conservatoire. Le jury est parfaitement conscient de la difficulté de maintenir une pratique instrumentale de haut niveau pendant les années de préparation du concours. Il tient ce faisant à insister sur le fait qu'il n'est pas utile, ni avantageux, de préparer des œuvres d'une virtuosité qui ne pourra qu'être trop partiellement maîtrisée, ou qui ne permettra pas à l'étudiant de s'épanouir musicalement : il est attendu des candidats qu'ils sachent mettre en valeur leurs qualités de musiciens, qui peuvent tout à fait s'exprimer dans des pièces d'une difficulté moindre, dans lesquelles leur aisance sera remarquable. Le jury attend de la musique, avant toute chose.

Ecriture musicale

Comme chaque année, l'épreuve d'harmonisation consiste en un court chant donné, dans le style classique ou romantique. Le texte de cette année s'adossait au style de Mozart. Plusieurs niveaux de difficulté jalonnaient le texte, avec une marche centrale un peu plus complexe que ce qui l'entourait, qui permettait de sonder l'amplitude des compétences des candidats. Si l'épreuve est intitulée « harmonisation », il ne s'agit pas pour autant de ne se focaliser que sur la justesse de l'harmonie : les chants qui sont proposés appellent une recherche – même très simple – dans la réalisation (changement de texture, écriture à trois voix, respirations....) qui fait trop souvent défaut. L'harmonisation permet – outre la démonstration que les règles d'écriture sont acquises, ou non – de faire montre, le cas échéant, d'un tempérament de musicien. Après avoir joué le texte une première fois, le jury attend du candidat un rapport critique à sa réalisation effectuée en loge. C'est le moment de mettre en lumière ses connaissances, en pointant soi-même les défauts majeurs et en sériant les problèmes (dans ce contexte aussi le jury note la qualité du propos, la capacité à argumenter, à produire une autocritique pertinente et un discours digne d'un futur normalien). Dans ses questions, le jury insiste notamment sur la connaissance des règles de réalisation élémentaires, et tente, avec le candidat, d'améliorer pas à pas la réalisation. La capacité à avancer, à critiquer son propre travail, à comprendre avec facilité les nouvelles options proposées et à s'y adapter compte tout autant que ce qui a été produit en loge : dans cette épreuve, comme dans celle d'instrument, la bonne tenue de l'entretien est fondamentale.

Histoire et théorie des arts

Écrit

Les candidats de cette session ont été invités à traiter le sujet suivant : « Innovation artistique et modèle antique dans l'art occidental de la fin du Moyen Âge à nos jours. » Quatre-vingt-un candidats ont composé et obtenu des notes s'échelonnant entre 1 et 15 (moyenne : environ 8 sur 20). Le plus souvent, ils ont opté pour un plan chronologique, distinguant, à quelques variations près, les périodes médiévale, moderne et contemporaine. Quoique recevable, ce choix n'était probablement pas le plus judicieux pour traiter un sujet qui appelait, plus qu'une périodisation, nécessaire au demeurant, une véritable réflexion sur ses termes et la mise en place d'un jeu dialectique sur les notions d'innovation et de modèle. Certaines copies reflétaient une tentative en ce sens, mais souvent sans parvenir à tenir l'équilibre entre la dimension novatrice et la référence à un modèle antique : par exemple en examinant comment l'innovation pouvait passer par cette référence, sans construire en pendant la position inverse, à savoir, l'affirmation de la nouveauté par le refus du modèle, l'inverse étant également vrai. Les meilleures copies sont parvenues à orchestrer la circulation entre ces deux pôles, en s'essayant à définir les notions, et par là les enjeux. Qu'entend par « innovation artistique » ? Le modèle antique est-il toujours le même, en 1500, en 1700, en 1800, en 1900, au cours du vingtième siècle ? Le manque de réflexion sur les termes et les notions, où les préjugés se donnent parfois libre cours, comme par exemple à propos de « l'académisme », mal compris, mal évalué et forcément péjorativement connoté, empêche en réalité de bâtir une vraie réflexion d'ensemble. Par ailleurs, ce qui est tout de même regrettable pour une composition d'*histoire* de l'art, les candidats se sont insuffisamment appuyés sur le contexte historique (à commencer par les étapes de la redécouverte de l'Antique et de la constitution du modèle) ainsi que sur les enjeux théoriques liés à la question à travers l'histoire, en particulier les notions d'originalité et de nouveauté. Là encore, nous répétons, comme les années précédentes, que tant qu'à bâtir sur la chronologie, il faut mieux contextualiser les phénomènes : les dates ne servent pas seulement à baliser, elles doivent aussi permettre de définir des époques bien individualisées, et pas simplement par les œuvres.

Par ailleurs, le jury déplore la trop grande dépendance des candidats à l'égard de leurs cours, ce qui ne permet pas d'apprécier leur curiosité, leur investissement et leur réflexion personnels : l'uniformité des copies passe par la récurrence des mêmes exemples en ce qui concerne tant les œuvres (pour une large part puisés dans l'architecture) que les textes historiques et théoriques ; voire d'une copie à l'autre, par des démonstrations construites de façon trop similaire pour que cela puisse être attribué au hasard. Enfin, les copies ont dans l'ensemble révélé des déséquilibres alarmants dans le degré de connaissance des différentes périodes : si le Moyen Âge et la Renaissance sont maîtrisés de façon acceptable, la période

contemporaine (XIXe et XXe siècles) ne l'est que de façon très approximative et superficielle ; un nombre trop important de copies ne font que la survoler, palliant le déficit de connaissances en histoire de l'art par le recours à des exemples puisés dans la littérature ou le cinéma. Cela ne saurait constituer qu'un complément à des analyses précises menées dans le cadre de la matière qui nous occupe pour cette épreuve. Un tel déséquilibre ne peut que pénaliser les candidats pour un sujet transhistorique comme celui qui leur était ici proposé, le jury ne pouvant que souhaiter un effort en ce sens.

Oral

Un seul candidat. Pas de rapport car il ne serait pas significatif.



ENS DE LYON

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

<http://www.ens-lyon.fr>

rubrique « Admissions »

puis « Admission sur concours »

rubrique « Lettres et sciences humaines »

admission.concours@ens-lyon.fr

ISSN 0335-9409