

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE,
DE LA JEUNESSE ET DE LA VIE ASSOCIATIVE
DE L'ENSEIGNEMENT
SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE

Université BLAISE PASCAL
Session 2011

Concours externe
Technicien P.A.O Multi supports
B.A.P F

EPREUVE PROFESSIONNELLE
Jeudi 9 Juin 2011

Durée : 0H30 – coefficient : 3

IMPORTANT :

L'usage du *téléphone portable* est interdit. Tout *document et autre matériel électronique* sont interdits

Il est rappelé au(x) candidat(s) que toute mention d'identité ou signe distinctif porté sur les fichiers ou sortie d'imprimante entraînera l'annulation de la copie.

Seul le numéro figurant sur le coin en haut et à droite de l'écran de votre poste de travail permettra d'identifier votre travail.

Ce document est constitué de 7 pages.

Epreuve professionnelle

Sujet : (durée 30 minutes)

Le responsable de la maison d'édition de votre établissement vous confie la mise en page de la contribution d'un auteur à la parution d'un ouvrage de 320 pages destiné *à l'impression*.

À partir des fichiers : *claudon.doc et NBC Symphony Orchestra.jpeg*, situé dans le dossier nommé « Epreuve Professionnelle Tech PAO ».

Vous devrez procéder à la mise en page de *la totalité de l'article* avec le logiciel Adobe In Design suivant les critères établis par la maison d'édition.

Insérez l'image "NBC Symphony Orchestra.jpeg" suivant les consignes de la maison d'édition et créer l'appel d'illustration à la fin du 1^{er} paragraphe à la fin de la phrase : « Le lien entre puissance et succès est évident. Toscanini le grand italien anti-fasciste est à la tête de son orchestre : le NBC Symphony Orchestra.... ». Légende relative à l'image : "Les choristes accompagnant le NBC Symphony Orchestra".

La contribution de cet auteur peut contenir des erreurs d'orthographe, de typographie, de syntaxe. *Il vous appartient* d'apporter si cela vous paraît nécessaire les corrections et *de les surligner d'une couleur claire*, le texte à vérifier s'arrêtant à la phrase : "*... le rôle singulier de la musique dans les sociétés européennes développées.*" Avant le sous-titre1.

Une fois votre travail terminé :

- A) A partir d'Adobe In Design vous enregistrerez au format natif votre fichier de travail dans le dossier « Epreuve Professionnelle Tech PAO » en nommant votre fichier « *le chef + le numéro figurant sur votre poste de travail* », vous devez imprimer *une seule épreuve* sur laquelle figurera uniquement le numéro de votre poste de travail.
- B) Vous enregistrerez au format .pdf votre travail, dans le dossier « Epreuve Professionnelle Tech PAO » en nommant votre fichier « *le chef MEL + le numéro figurant sur votre poste de travail* ». Pour information ce fichier est destiné à la mise en ligne sur l'intranet de l'établissement.

NB : Si vous souhaitez enregistrer des réglages particuliers au sein de votre fichier identifiez vos réglages de la manière suivante : REGPAO + votre numéro d'ordinateur. Précisez en bas de la première feuille de l'épreuve, quels sont les réglages effectués.

Critères de la maison d'édition

Logiciels utilisés : Microsoft Word, Adobe In Design.

Format de sortie : 21 x 29.7 cm.

Format fini de l'ouvrage : 16 x 24 cm

Pavé d'empagement

Hauteur totale de l'empagement : 19.4 cm

Justification : 11 cm

Petit fond : 2,6 cm

Grand fond : 2,4 cm

Blanc de tête : 2,1 cm

Blanc de pied : 2,5 cm

Les indications sur les marges sont fournies à titre indicatif

Haut : 3 cm

Bas : 8,4 cm

Gauche : 4 cm

Droite : 6 cm

Distance entre le pied des lettres du titre courant et du folio au démarrage du texte : 1,2 cm

Police utilisée : Times New roman. Le calibrage du tapuscrit déterminera le corps à utiliser.

Corps 11 pour un ouvrage de moins de 300 pages, corps 10 au-delà de 300 pages.

Titre courant : Times New roman, corps 9, capitales, centré.

Pagination : Les folios positionnés vers l'extérieur, en miroir, alignés sur le titre courant, corps 9, la première page sera foliotée à 141.

Titre de l'article : Times New roman, corps 14, gras, capitales, centré, interligné 72 points avant, 42 points après.

Auteur : Times New roman, corps 12, gras, majuscules initiales, centré, pas d'espacement avant ni après.

Appartenance : Times New roman, corps 12, gras, italique, bas de casse, centré, 42 points après.

Lettrine initiale : sur 3 lignes, sans retrait de paragraphe.

Texte : Times New roman, corps 10 ou 11 (en fonction du calibrage du texte), romain, justifié, retrait de 1^{re} ligne 0,7 cm.

Paragraphe : Times New roman, corps 10 ou 11, romain, justifié, retrait de 1^{ère} ligne 0,7 cm, 6 points avant

Citation : Times New roman, corps 9, romain, justifié, retrait de paragraphe 1 cm à gauche, 1 cm à droite.

Appels de notes dans le texte : Times New roman, corps 8, exposant..

Notes de bas de pages : Times new roman, corps 9 (*idem* pour l'appel de note dans les notes).

Filet séparateur de note de bas de pages :

Il mesure 52 mm sans graisse particulière. Pour indiquer la continuation d'une note de bas de page sur la page suivante, on utilise un filet continu sur toute la justification du texte.

Iconographie(s) : Placer l'illustration de la manière qui paraît la plus appropriée, par défaut placer l'illustration au plus près de l'appel de l'illustration, et la mettre à la dimension du rectangle d'empagement.

Le mythe du chef-d'orchestre au XXe siècle

Francis CLAUDON
Université de Paris IV)

Cette communication se fonde sur une citation, sur plus d'images que de musique ; elle se fonde surtout sur trop de réflexion et d'expériences personnelle.

Voici la citation :

C'est moi! Oui, c'est moi qui conduit ! Tel est dans Dostoïevski le cri d'extase suprême de Dimitri Karamazov au conducteur de traîneau, au moment où il file vers la décision de sa vie. Et c'est *cela* que ressent également le musicien (re)créateur dans son grand moment [la direction du concert, de l'orchestre]... La tâche ne le rend pas petit et modeste, comment la petitesse et la modestie pourraient-elles proclamer la puissance? Non, son moi se hisse à l'extrême de lui même : Oui !, c'est lui ! oui ! c'est lui qui conduit.¹

N'est-ce pas un précieux aveu qu'il existe un mythe du *maestro* ? Et que ce mythe est contemporain ? L'opinion comme l'artiste reconnaissent le rôle spécial du chef-d'orchestre, parce qu'ils savent que la renommée lui est indispensable ; ils lui concèdent une aura fabuleuse ; un mythe, un mythe moderne est il autre chose que ce travail et ce mixage de l'opinion ?²

J'en viens aux lectures. On a beaucoup écrit sur les chefs d'orchestres ; eux-même ont parlé très volontiers d'eux-mêmes et de leur métier : Weingartner, Busch, Furtwängler, Böhm, Kempe, Münch, Boulez, etc. Dans cette cohorte j'ai fait des choix, à partir de l'observation que certains silences pourtant sont éloquentes : Toscanini n'a rien écrit, Karajan non plus, Bernstein à peine, Celibidache de même, bien qu'on l'a fait pour eux ! Je rappellerai donc trois titres, trois seulement³.

Dans la torpeur de la mi-août 1994 Alain Lompech publiait dans *Le Monde* la nécrologie suivante : « *Sergiu Celibidache : un chef exigeant devenu un mythe de son vivant* ». Peu de temps auparavant, en 1991, Norman Lebrecht avait édité *The Maestro Myth* ; le livre a fait scandale, parce qu'il abîme la statue du chef, en tout cas il a connu un grand succès, diverses traductions ; la version germanophone⁴ a été déjà trois fois rééditée ! J'indiquerai, au passage, que la littérature, les arts ne m'ont guère aidé. Curieusement on continue d'y confondre (comme faisait le XIX^e siècle) le créateur et le re-créateur, le compositeur et son interprète : M. de Sainte Colombe, dans *Tous les matins du monde* de Quignart, ne se distingue guère du Kreisler de Hoffmann ou du Palestrina de Pfitzner. Le plus curieux est le cas de ces romans où la musique, l'orchestre, le soliste ne sont qu'une référence esquivée qui fonctionne comme un pâle « effet de réel » : songeons à la *Lettre d'une inconnue* de Zweig où le *maestro* n'a ni visage, ni répertoire, ou naguère à *Aimez-vous Brahms ?* (1959) dans lequel Sagan s'appliquait à ne rien faire entendre, rien faire voir !⁵

En revanche, la sociologie, l'essai philosophique nous offrent de belles moissons. Elias Canetti dans *Masse et puissance* [*Masse und Macht*, 1960] a théorisé ces rapports qui unissent les phénomènes de foule à toutes les manifestations de puissance : le meeting politique, les cultes religieux ; le concert symphonique s'y agrège aussi et Canetti consacre donc une rubrique au chef d'orchestre à côté des rois, des dictateurs, des prêtres et des grands capitaines. Th. W. Adorno, éminent spécialiste et zéléateur de la musique contemporaine, a consacré de très nombreuses remarques à de multiples chefs d'orchestre⁶, surtout à son idole : Furtwängler. J'utiliserai Adorno pour sa dénonciation de la musique mécanique⁷ considérée comme un aspect central du fétichisme culturel capitaliste ; je citerai aussi son pamphlet contre Toscanini.

Mais laissons place aux séquences musicales, parce que ces dernières prolongent naturellement l'invention de l'enregistrement musical au début du XX^e siècle ; ce sont les deux conditions qui ont prédéterminées la place indubitable et le rôle singulier de la musique dans les sociétés européennes développées⁸.

1. Le destin frappe à la porte : Beethoven réincarné?

Ces séquences⁹ appellent quelque commentaire : pourquoi ces chefs, pourquoi seulement eux ? Parce qu'il s'agit de marketing, de publicité, nullement de critique musicale. On a enregistré et diffusé des chefs qui sont des icônes, au sens dont

¹. Bruno Walter, *De la pratique musicale* (cité dans Georges Liébert, *L'Art du chef d'orchestre*, Paris, Hachette, 1988, p. 426).

². C'est l'esprit qui préside aux fameuses *Mythologies* (Paris, Seuil, 1957) de Roland Barthes ou plus récemment à Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins* (Monaco, Éd. du Rocher, 2002).

³. De Robert Pariente, *La Symphonie des chefs* (Paris, La Martinière, 2004), de Margret Wenzel-Jelinek et Karl-Heinz Roschitz, *Dirigenten* (Wien, Bundesverlag, 1986) et l'irremplaçable Harold C. Schonberg, *The Great Conductors* (New York, Simon & Schuster, 1967).

⁴. *Der Mythos vom Maestro*, M & T, St. Gallen, 1992 (1^{re} éd. : *The Maestro Myth*, Secaucus, Carol Publishing, 1991).

⁵. Ce rituel dominical des concerts de la Société des Concerts du Conservatoire est infiniment plus vivant dans Ch. Munck, *Je suis chef d'orchestre* (1954) ou dans D.E. Inghelbrecht, *Mouvements contraires* (1947).

⁶. Ibid., p444. Adorno n'a-t-il pas intitulé un de ses essais *Der getreue Korrepetitor*, ce que l'on pourrait traduire, un peu librement, ainsi : *le fidèle assistant du maestro* ?

⁷. Les *Œuvres complètes* d'Adorno ne comptent pas moins de quatre volumes (n^{os} 16-17-18-19 dans l'édition de poche de Suhrkamp) d'articles concernant l'actualité musicale, indépendamment des essais sur Berg, Mahler, Wagner, etc. Mais je m'inspire aussi de son cours de 1954 dont les notes sont posthumes : *Theorie der musikalischen Reproduktion* (1^{re} éd., 2001).

⁸. Cf. Joseph Horowitz, *Understanding Toscanini*, sous-titré éloquentement : *a social history of american concert life* (New York, 1987).

⁹. Empruntées à deux DVD de la BBC et de TelDec (*The Art of Conducting*, 1994) ; elles montrent Toscanini, Karajan, Klemperer, dans un extrait de la 5^e Symphonie de Beethoven.

prend le terme quand on parle des mannequins ou des stars du sport. De plus ces trois chefs se complètent par l'effet d'un subtil montage. Voici le dénominateur commun :

Le lien entre puissance et succès est évident. Toscanini le grand italien anti-fasciste est à la tête de son orchestre : le NBC Symphony Orchestra créé spécialement pour lui ; Karajan vient d'être élu chef à vie de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (1954).

Dans tout cela où est la musique ? La beauté ? Qui est le meilleur ? À tout cela on ne pense guère. Le mythe moderne du chef d'orchestre réussit accessoirement à évacuer ce qui devrait tout de même constituer l'essentiel...

II. Naissance du chef, naissance du mythe

Un rappel s'impose : le mythe du *maestro* date du xx^e siècle, mais le chef d'orchestre professionnel est né au xix^e siècle.

Bach, Mozart dirigeaient leurs propres œuvres et ils n'avaient point de « nom », si l'on peut ainsi parler ; leur fonction socio-professionnelle n'était pas de « diriger » : *Cantor* pour le premier, désigne celui qui fait chanter les fidèles réunis pour le culte luthérien, *Hofkapellmeister* ou *Hofkomponist*, pour le second, signifie qu'il composait la musique destinée aux « Menus Plaisirs » de l'Empereur, comme Haydn composait celle des Princes Esterhazy et comptait – quand bien même aux premiers rangs – parmi les fournisseurs de la noble Maison.

La naissance du chef se déroule, au fond en trois actes.

En mars 1829 dans la salle du Singverein, de Berlin, entre l'Université Humboldt et l'ancien Arsenal, F. Mendelssohn-Bartholdy donne la *Passion selon Saint Matthieu* de J. S. Bach ; l'œuvre n'était plus connue que de nom, on ne la donnait plus ; le succès est grand ; mais quel succès ? Ce jour là il ne s'agit plus d'une musique contemporaine, d'une création, c'est une visite dans un musée ; le mérite revient à ce conservateur qui a tenté cette restitution ; peu importe, en l'occurrence, que Mendelssohn ait été lui aussi compositeur ; c'est comme interprète, comme chef d'orchestre qu'il s'impose.

Le deuxième acte concerne Berlioz.

Berlioz ne jouait ni piano, ni violon, il grattait seulement un peu de guitare. Dans ses *Mémoires* il raconte comment la nécessité a fait de lui un chef. Ses premières cantates pour les concours du Prix de Rome souffraient de sa propre « inexpérience », de son manque de pratique : « l'incendie ne s'allume pas » lors de la *Mort de Sardanapale*. Mais Berlioz voulait surtout imposer ses grandes œuvres, contre les batteurs de mesure négligents, malgré les traîtrises des jaloux. Lors de la première exécution du *Requiem* il veille au grain ; il déjoue un piège étonnant tendu par Habeneck ; soudain notre compositeur saute sur le podium et recadre les rythmes décalés des grandes masses sonores du *Tuba Mirum* :

Au moment de leur entrée, au début du *Tuba mirum* le mouvement s'élargit du double, tous les instruments de cuivre éclatent d'abord à la fois, dans le nouveau mouvement, puis s'interpellent et se répondent à distance, par des entrées successives, échafaudées à la tierce supérieure les unes des autres. Il est donc de la plus haute importance de clairement indiquer les quatre temps de la grande mesure à l'instant où elle intervient [...]

Par suite de ma méfiance habituelle, j'étais resté derrière Habeneck [...] Précisément sur la mesure dont je viens de parler, celle où le mouvement s'élargit, celle où les instruments de cuivre lancent leur terrible fanfare, sur la mesure unique enfin dans laquelle l'action du chef d'orchestre est absolument indispensable, Habeneck baisse son bâton, tire tranquillement sa tabatière et se met à prendre une prise de tabac ! J'avais toujours l'œil de son côté ; à l'instant je pivote rapidement sur un talon, et m'élançant devant lui, j'étends mon bras et je marque les quatre grands temps du nouveau mouvement. Les orchestres me suivent, tout part en ordre, je conduis le morceau jusqu'à la fin et l'effet que j'avais rêvé est produit.

On conviendra que l'histoire est fort significative ; même s'il y a des chances que ce soit... un beau mythe !

Berlioz n'était pas un grand chef, mais il a eu l'intuition de ce que peut et doit être le travail du professionnel. Il a l'oreille exigeante ; il fait répéter jusqu'à neuf fois les parties séparées de chaque instrument pour la symphonie de Beethoven n° 5 en ut mineur, lors du concert donné au Palais de l'Industrie pour l'Exposition de 1844 : « Il nous sembla entendre les grognements d'une cinquantaine de porcs effarouchés : telle était l'incohérence et le défaut de justesse de l'exécution de ce passage ; peu à peu cependant elle devint meilleure, l'ensemble s'établit et la phrase apparut dans toute sa rudesse sauvage ».

Est-ce pour corriger ses défauts que Berlioz écrit en 1855 *Le Chef d'orchestre : théorie de son art* ? On est un peu déçu de découvrir que, pour l'essentiel, l'ouvrage explique, schémas à l'appui, comment le bras se meut pour battre les rythmes compliqués à cinq temps ; il explique que le chef doit connaître la technique, les possibilités des instruments, comment il doit lire, d'un seul coup d'œil, plusieurs lignes superposées, plusieurs « systèmes » suivant l'expression consacrée. Berlioz revient inlassablement sur ces exigences.

Mais ceci n'est-il pas un peu trop terre à terre ? La maîtrise du chef d'orchestre serait, au fond, la même que celle du chef-cuisinier : un recueil de trucs, une collection de tours de main...

3. Le mythe aboli, le chef défaillant

Telle pourrait être notre conclusion : la société, le goût nouveau ne tolèrent plus cette déification du maître de la masse, de la foule et de la puissance.

D'abord les grands anciens ou les prodiges ont disparu ou se sont – par calcul ? – mis à l'écart des médias, à l'abri des *paparazzi* que nous étions tous quelque peu. Depuis son éviction progressive de la Philharmonie de Berlin entre 1947 et 1954 Celibidache a refusé de se laisser enregistrer ou de se laisser filmer. L'enregistrement où nous le voyions diriger cet orchestre dans *Egmont* nous donne l'impression qu'il était, qu'il serait devenu un second Bernstein. Le génial Carlos Kleiber a réussi le tour de force d'enregistrer très peu, de se laisser filmer encore moins, de bâtir une réputation extraordinaire sur une petite

dizaine de disques et d'œuvres, et il est mort sans qu'on le sache, quelque part dans un village retiré de Slovénie, laissant le regret d'un mythe auto-aboli.

Ensuite le *business* musical a voulu et promu d'autres valeurs : les « baroqueux » ont beaucoup contribué à tuer le mythe, parce qu'ils étaient d'abord des instrumentistes, des musicologues, et fonctionnent comme un syndicat ou une corporation. Avec eux, nous retournons à l'image et l'idée du *Cantor*. Il y aurait aussi l'intéressant phénomène des femmes chefs d'orchestre ; même avec des tempéraments aussi forts que ceux de Simone Young (qui a dirigé triomphalement à Vienne *La Juive* ou *Le Villi*) ou de Sarah Cadwell ou de Sian Edwards, la mentalité du public n'a pas encore changé ; les femmes ne nous font pas rêver dans ces « emplois » là.

Un grand chef, qui est aussi un vrai compositeur, je veux parler de Pierre Boulez, se laisse, certes, filmer, interviewer ; il enregistre beaucoup, partout, mais il dirige sans baguette, ses gestes sont secs, épurés, sémaphoriques ; pas moyen de rêver !

Il ne m'est pas agréable de finir par une caricature du chef ou plutôt de son mythe ; mais la voici tout de même : à la fin du fameux Concert du Nouvel An de la Philharmonie de Vienne, regardé par des millions de spectateurs sur tous les continents, Lorin Maazel a adressé en 1996 des vœux au monde entier, en toutes les langues possibles, comme un bonimenteur, comme un représentant-placier, avant d'attaquer le *Beau Danube bleu* et *Radetzky-Marsch* !

J'aurais aimé que Canetti ou Adorno soient encore là pour donner leur avis sur cette image du chef, sur cette réduction de son format, de son pouvoir, de sa place dans notre société.

"Les choristes accompagnant le NBC Symphony Orchestra"

