

## Épreuve de mise en situation professionnelle : option cinéma

### Les dossiers

Les sujets de la liste ci-dessous sont accompagnés du commentaire suivant :

« En quoi le point du programme de la classe de..... dont l'extrait est cité ci-dessus, confronté au(x) document(s) proposé(s), peut-il contribuer à l'élaboration d'une démarche d'enseignement ?

Votre réponse sera confortée par le recours à une ou plusieurs autres références librement choisies dont vous exploiterez les aspects les plus significatifs et pertinents au regard des orientations que vous souhaitez affirmer.

NB : Cette ou ces références peuvent être choisies parmi celles appartenant au domaine de l'option, mais également à celui des arts plastiques ou encore de tout autre domaine, artistique ou pas. »

Les extraits des programmes ci-dessous sont à mettre en relation avec un extrait de 3 minutes maximum de chaque film cité.

### Six exemples de sujets parmi les 18 proposés lors de la session 2016

- Classe de 6<sup>e</sup> :

« L'objet et les réalisations plastiques. À partir de fabrications, de détournements et de représentations en deux et trois dimensions, les questions sont à travailler à des fins narratives, symboliques, poétiques, sensibles et imaginaires. »

Jirí BARTA (1948), *Klub odlozenych* (Le club des laissés pour compte), 1989, 28 minutes, République tchèque (extrait de 7 min 5 s à 10 min 5 s).

- Classe de 4<sup>e</sup> :

« Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent "réel" qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques. »

Rithy PANH (1964), *L'image manquante*, 2013, 90 minutes, France/Cambodge (extrait de 57 min 14 s à 1 h 14 s).

- Classe de 4<sup>e</sup> :

« Images, œuvre et réalité. Les images et leurs relations au temps et à l'espace. Cette entrée permet de travailler la durée, la vitesse, le rythme (montage, découpage, ellipse) ; elle permet d'étudier les processus séquentiels fixes et mobiles à l'œuvre dans la bande dessinée, le roman-photo, le cinéma, la vidéo. »

Buster KEATON (1895-1966), *Sherlock, Jr.* (Sherlock Junior), 1924, 45 minutes, États-Unis [musique additionnelle], (extrait de 18 min 57 s à 21 min 57 s).

- Classe de 3<sup>e</sup> :

« L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre l'espace perçu et l'espace représenté, la question du point de vue (fixe et mobile). »

Wes ANDERSON, (1969), *Fantastic Mr Fox*, 2009, États-Unis, 87 minutes (extrait de 1 min 15 s à 4 min).

- Classe de Seconde :

« De la matière première à la matérialité de l'œuvre : l'observation de la réalité concrète conduit les élèves à percevoir le rôle de la matérialité dans les effets sensibles que produit l'œuvre. »

Andreï TARKOVSKI (1932-1986), *Stalker*, 1979, 163 minutes, ex-Union soviétique (extrait de 1 h 20 min 10 s à 1 h 23 min 10 s).

- Classe de Première, enseignement obligatoire :

« Figuration et temps conjugués. Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la relation de l'image au temps. Toute œuvre existe dans le présent de son exposition, mais travaille des temporalités d'une grande diversité : temps réel, temps exprimé, temps symbolisé, temps suggéré, temps de réalisation, temps de lecture, temps figuré, temps du dévoilement, temps juxtaposé. »

Michael HANEKE (1942-), *Caché*, 2005, France/Autriche/Allemagne/Italie, 117 minutes (extrait de 1 min 44 s à 4 min 44 s).

## **Remarques générales et rappels**

Session après session, le jury, par les choix qu'il opère à travers un spectre volontairement large dans le panthéon cinématographique, s'emploie à sélectionner des extraits rendant compte de la diversité de ce médium : qu'il s'agisse de courts, moyens, ou longs-métrages ; datant des débuts du cinéma, ayant fait date à un tournant de son histoire, ou très contemporains ; d'horizons divers, signés par des réalisateurs majeurs du septième art... Les films de fiction, documentaires, ou encore d'animations, qui ont été retenus, s'attachent à rendre compte de la richesse du champ cinématographique. À cette volonté de représenter la pluralité des esthétiques, courants, genres, formats, et provenances des objets filmiques, devrait idéalement faire écho une curiosité certaine de la part du candidat, autant qu'un intérêt véritable pour le champ de l'option. Des bases solides en termes de culture et de connaissances historiques et techniques de ce médium sont donc attendues, en plus d'une approche sensible où s'exerce un incontestable regard de plasticien.

Or le jury est parfois décontenancé par des candidats ne présentant que peu de ces qualités, faisant montre d'une culture très approximative ou partielle, ou de savoirs essentiellement relatifs à des questions d'images fixes... Le seul fait de se rendre régulièrement au cinéma ne peut satisfaire à l'essentiel des exigences de l'option. On ne dira jamais assez qu'il doit s'agir d'un choix motivé par un intérêt significatif pour le médium cinématographique, et, en cela, qu'il doit s'accompagner de connaissances solides (n'excluant pas les notions de montage, de rythme, de décors, de partis pris sonores, etc.). Il apparaît donc comme un minimum d'en maîtriser les notions de base, tout comme celles propres au champ des arts plastiques, ainsi que l'on est en droit d'attendre d'un futur enseignant de cette discipline. L'épreuve consiste donc, pour le candidat, à faire la démonstration de ces compétences spécifiques.

## **La gestion du temps durant l'exposé**

À l'instar des années précédentes, un nombre encore trop important de candidats a mal équilibré sa répartition du temps de parole, en ne consacrant pas moins des trois quarts de la durée impartie à la seule analyse de l'extrait. Se trouve ainsi négligée, la proposition de séquence pédagogique, évoquée à la hâte dans les quelques minutes précédant l'entretien... parfois même à la demande du jury, se trouvant ainsi obligé de rappeler au candidat la brève durée restant à sa disposition. Nous indiquons à ce propos qu'il n'est pas logique de compter sur le jury pour connaître le temps écoulé ; peut-on en effet imaginer un futur enseignant consultant ses élèves pour appréhender le déroulement de son cours ? À l'évidence, non. Il appartient donc au candidat – faisant valoir son aptitude à enseigner – d'organiser son temps de parole efficacement pour prendre en charge la présentation du sujet, l'analyse produite, la transposition didactique, le tout ponctué de références adéquates venant opportunément enrichir le propos.

Les prestations parmi les plus réussies ont été celles qui optimisaient jusqu'au temps de défilement de l'extrait. Ainsi d'une candidate qui, après avoir dégagé les principaux enjeux liés au sujet, a exposé de manière concise les principaux axes de son approche, avant d'en écrire le contenu détaillé au tableau alors que défilait en son entier l'extrait de film (dont certains aspects seraient ensuite développés), au lieu de réduire ces trois précieuses minutes à une attente passive. Le jury a apprécié qu'à un propos clair et structuré, la candidate allie la démonstration d'une gestion habile des modalités de durée. Une approche judicieuse partagée par d'autres candidats qui, conscients que le temps de l'épreuve ne permet pas une analyse exhaustive, ont pris le parti de faire des choix tendant à privilégier une approche sensible tant plastique que cinématographique de l'extrait, toujours en lien avec l'entrée du programme dédiée.

## **L'analyse de l'extrait filmique, à l'aune du point du programme**

S'il est systématiquement rappelé au candidat qu'il est tenu d'énoncer dans son intégralité le sujet qui lui a été soumis, ainsi que de diffuser dans sa totalité (que ce soit d'un seul tenant ou par fragments) l'extrait de film, libre à lui ensuite d'organiser la présentation de son investigation, pourvu qu'elle suive une progression aussi pertinente que cohérente. Le jury a été sensible au fait qu'une partie des candidats, cette année, a spontanément entrepris, en guise d'introduction à l'exposé, d'expliquer les termes du point du programme et de soulever des enjeux didactiques. Seulement cette analyse préalable est ensuite très rarement mise en regard de l'extrait (et/ou réellement travaillée dans la proposition de séquence pédagogique). Ainsi l'initiative d'analyser le sujet dans ses composantes ne trouve-t-elle pas de prolongement dans la suite de l'exposé, ce qui est regrettable. Là où le jury attend une prise en compte de la totalité du dossier, une trop grande proportion de candidats traite de l'extrait et du point du programme comme deux entités distinctes. L'une des conséquences de cette approche a été, dans le cas des prestations les plus faibles, de n'être en mesure de

livrer qu'une étude purement descriptive – voire narrative – de l'extrait, soit une description linéaire, plan par plan, sans trame structurant le propos. Cela ne peut évidemment tenir lieu d'analyse. Il est par ailleurs à craindre qu'avec une telle approche, se limitant à paraphraser la bande image seule, le candidat appauvrisse considérablement la singularité du document, et manifeste une incapacité en tant qu'enseignant à s'affirmer comme un passeur de savoirs liés au champ cinématographique.

Ainsi qu'il est demandé dans le sujet, la confrontation entre la séquence filmique et le point du programme doit impérativement être effectuée, et l'exposé être donc fondé sur une articulation étroite entre l'analyse cinématographique et l'extrait du programme qui lui est associé.

S'agissant de la terminologie employée par les candidats pour qualifier certaines des caractéristiques des films soumis à l'étude, le jury observe des degrés de maîtrise variables. Le vocabulaire de base, propre au langage cinématographique, est, dans une quantité non négligeable de prestations, peu ou mal employé. Une première difficulté se manifeste dans la désignation même de la nature de l'extrait filmique : hésitations entre documentaire et « docu-fiction », ou entre dessin animé et film d'animation. Les confusions les plus fréquentes se révèlent généralement lors de l'évocation des mouvements de caméra, le terme de travelling – voire de « travelling circulaire » – étant à tort employé pour désigner un panoramique. Comment être convaincu alors de la capacité du candidat, futur enseignant, à expliquer simplement à des élèves la distinction entre ces deux mouvements de caméra, si lui-même ne parvient pas à les identifier à l'écran ? Il est pour le moins déconcertant, également, de constater que certains candidats en perçoivent moins que les élèves : la scène de l'évasion de *The Grand Budapest Hotel* de Wes ANDERSON rend compte de l'intérêt prononcé du réalisateur pour les travellings latéraux, mais pourquoi omettre alors d'aborder les effets de rythme soutenus par un travail spécifique de la bande-son ? Dans l'examen de ces productions audiovisuelles, la dimension sonore a été, cette année encore, trop souvent délaissée. Les phénomènes optiques ne sont pas non plus toujours correctement appréhendés. Si les candidats formulent des intuitions justes relativement à l'extrait de film, le recours à un vocabulaire technique précis fait là encore défaut : ainsi a-t-on entendu un candidat parler de « devant » et de « derrière » pour qualifier le champ/contrechamp entre le dessinateur asiatique et l'oiseau dans *Bird People* de Pascale FERRAN. Hormis d'être en mesure d'indiquer en quoi consiste un film tourné en caméra subjective, par exemple, ou de savoir expliquer la distinction entre un travelling avant et un zoom avant, ou encore ce qu'est un plan-séquence, le candidat doit maîtriser la « grammaire » relative aux questions de montage, autre aspect globalement occulté dans les prestations les plus faibles. La frontière entre les divers raccords et modes de transition (y compris sonores) apparaît elle aussi souvent floue, et le terme de montage alterné, employé abusivement...

Autre constat qui n'a pas laissé de surprendre le jury : la difficulté éprouvée par une partie des candidats à saisir le sens de mots relevant non plus du champ de l'option, mais de celui des arts plastiques ; ainsi du « statut de l'image », de l'« espace littéral », ou encore de la « matérialité », faisant pourtant partie des programmes officiels. De telles lacunes ne permettent pas d'aborder convenablement l'épreuve.

### **La transposition didactique**

Sans répéter l'essentiel des remarques déjà portées dans le « rapport commun portant sur les dimensions didactiques et pédagogiques de l'épreuve », il est à préciser cependant que faute d'intérêt suffisant pour le point du programme donné, les propositions d'enseignement élaborées par certains candidats peuvent apparaître comme amenées de manière artificielle, donnant une impression de « séquence pédagogique clé en main », susceptible de s'adapter à toutes les situations. Cette erreur d'appréciation provient du fait qu'aucun croisement véritable entre les composantes du dossier n'y a présidé.

Un nombre encore trop important de candidats ne se pose pas la question des enjeux de l'enseignement en général, et de leur proposition pédagogique en particulier. Or tout futur enseignant devrait systématiquement se demander ce qu'ont appris ses élèves à l'issue de la séance de cours. Très souvent, les apprentissages restent flous, et les incitations, trop vagues (aucune vraie contrainte, si bien que tout est permis), ou à l'inverse, trop directives (reléguant l'élève au rang de simple exécutant devant répondre à un « cahier des charges », ce qui met alors à l'écart la phase exploratoire de l'élève, sa démarche de recherche, ainsi que sa prise de recul sur sa propre pratique). Le jury a également pu s'étonner de la tournure très théorique donnée à certaines propositions de mises au travail, n'envisageant pas réellement d'opérations plastiques. Cela pose évidemment problème dans le cadre d'un cours d'arts plastiques, qu'on ne saurait assimiler à un cours d'histoire de l'art.

Il paraît important que le candidat soit en capacité d'imaginer ce que pourraient être quelques-unes des propositions plastiques d'élèves sur le sujet qu'il a proposé. De même, afin de ne pas « sur » ou « sous »

évaluer le temps de réalisation par l'élève, il convient d'apprécier le niveau ou degré d'autonomie/de maîtrise de ce dernier, et de rechercher des propositions de mises au travail incitatives, adaptées à chaque âge. Quelques prestations ont en effet pu révéler des ambitions très limitées en termes d'apport à des élèves de lycée. En ce qui concerne l'évaluation, il est à éviter de se dessaisir de la question en y substituant une « auto-évaluation de l'élève », comme on peut parfois en juger lorsque ce type d'évaluation consiste essentiellement à vérifier que le résultat obtenu correspond à l'intention initiale. La place de la verbalisation – et le sens même que ce mot recouvre, incluant notamment une dimension de remédiation/remise en perspective – mérite d'être reconsidérée, tout comme la validité des critères d'évaluation. Quelques mots-clés tirés du programme, ou l'inusable « pertinence des moyens employés » ne sauraient tenir lieu d'objectifs valables s'ils ne sont pas articulés à des objectifs pédagogiques précis.

### **L'entretien**

Si certains candidats s'emparent bien des questions, faisant progresser leur propos et éclairant certains aspects abordés durant l'exposé, d'autres semblent parfois épuisés à l'issue de leurs trois heures de préparation suivies des vingt minutes de temps d'exposé. Se trouve alors envoyé au jury un très mauvais signal : un candidat relativement passif, comme en passe « d'abdiquer », indique par son attitude que l'épreuve, à ce stade, est pour ainsi dire arrivée à son terme pour lui... ce qui revient donc à minimiser cette partie de l'épreuve.

Lors de l'entretien, il est attendu du candidat qu'il se montre réactif et à l'écoute, ce qui implique qu'il soit capable, au cours de l'échange, de réadapter son propos. Les questions, toujours bienveillantes, sont destinées entre autres à préciser et clarifier les propos tenus par le candidat lors de l'exposé, et/ou d'attirer l'attention sur la spécificité d'une hypothèse évoquée par lui. Il est bon de ne pas perdre de vue que, l'objectivité étant de mise, le jury évalue la prestation du candidat sur la base d'éléments factuels, donc sur ce qui est dit et montré... non sur des intentions supposées ou des connaissances allusives. Le jury n'est pas dupe, par ailleurs, de candidats lançant à la cantonade pistes de réflexion avortées et références culturelles à foison, privilégiant une logorrhée qu'il est difficile d'interrompre pour poursuivre l'enchaînement des questions. Une telle attitude n'a pour effet que de desservir de tels candidats, car elle sera interprétée pour ce qu'elle est : une stratégie d'évitement, destinée à limiter l'échange interactif avec le jury, qui comprend vite le peu d'écoute dont souhaite faire preuve le candidat. Le futur enseignant est au contraire invité à manifester une attitude ouverte et, en évitant les redites, à se montrer prompt à réagir aux questions posées en proposant des développements clairs et argumentés.

### **La posture en général**

Se présentant à un concours de recrutement de futurs enseignants d'arts plastiques en collège et lycée, le bon sens veut que le candidat se conforme aux attentes liées à l'exercice de cette profession, au premier chef desquelles se trouve un niveau de langage correct. Il convient donc d'adopter un niveau d'expression approprié, d'où sera exclu tout usage d'abréviations, de diminutifs, ou autres tics de langage. Une distance adéquate est également à trouver avec les interlocuteurs : le candidat n'est ni sur la défensive, ni dans l'empathie excessive – ou pire, la familiarité, forcément inconvenante en la circonstance – ni « retranché » derrière son bureau, ni au contraire trop proche du jury.

Cherchant à faire valoir ses qualités en tant que futur professionnel, et invité pour ce faire à effectuer la démonstration de l'étendue de ses capacités, certains candidats feraient bien de s'abstenir de dévoiler leurs difficultés de préparation. Ainsi les « je suis désolé », « je suis stressé, donc ça ne va pas me revenir », ou autre « personnellement, je préférerais que l'on passe à autre chose » n'ont clairement pas leur place au sein de l'entretien. Le candidat est invité, nous le répétons, à faire la démonstration de ses capacités et non de ses faiblesses. Ce sont bien des arguments qui sont attendus, non des excuses. Aussi, toute expression d'un ressenti intime, ou considération d'ordre très personnel sera forcément jugée inappropriée. Toute recherche d'approbation de la part du jury n'a pas non plus sa place. On notera alors que les questions relèvent des prérogatives exclusives du jury, pas des candidats.

La présence du candidat doit idéalement se révéler dynamique. S'il affiche une maîtrise des outils mis à disposition (moniteur informatique et tableau), parvient à se détacher de ses notes pour regarder chacun de ses interlocuteurs, et sait occuper l'espace en témoignant au niveau non verbal d'une certaine aisance face à un auditoire, il multiplie les signaux indiquant qu'il est à même de prendre efficacement en responsabilité une classe d'élèves.

## La place des références

Que ce soit durant l'exposé ou durant l'entretien, le jury a vu s'accroître cette année une tendance à un référencement partiel des œuvres convoquées. Au-delà de l'embarras éprouvé par certains à justifier du choix de ces œuvres au sein de leur dispositif d'enseignement, il est regrettable de constater les écueils suivants : les références sont soit peu nombreuses, soit très approximatives, soit mobilisées sans que cela soit à propos, soit d'un intérêt tout à fait mineur, soit relevant d'une ultra-contemporanéité exclusivement... ou tout cela à la fois. Ainsi le jury a-t-il constaté combien quelques candidats peinaient à situer dans le temps des artistes aussi majeurs que BRUEGEL, VAN EYCK, ou encore DELACROIX.

Comment dès lors se figurer une approche adaptée et structurante pour les élèves des problématiques et évolutions des arts plastiques ou une contribution à l'histoire des arts au cycle central du collège, de la part d'un futur enseignant possédant lui-même des repères historiques si fragiles ? Plus surprenant encore est le cas de ces références artistiques ou cinématographiques spontanément avancées par des candidats omettant d'en préciser le titre, ou même l'auteur et dont on comprend, en y revenant lors de l'entretien, qu'il ne s'agit pas d'un oubli, mais d'une méconnaissance. S'agissant de références librement choisies, le jury ne peut qu'être stupéfait de l'incapacité à énoncer des références complètes. Cela ne contribue pas, en tous les cas, à faire la preuve d'un bagage culturel solide et de connaissances avérées. Dans le même ordre d'idée, le recyclage opportuniste d'œuvres filmiques mentionnées dans les précédents rapports de jury, dont le nom aurait seulement été lu avant d'être réutilisé, se trouve être contreproductif.

## Préconisations

- On ne saurait trop conseiller de prendre connaissance des rapports de jury antérieurs, et d'en faire une lecture « utile ». Le présent rapport, destiné à faciliter la préparation des futurs candidats, a pour dessein de l'aider à s'entraîner et/ou à s'améliorer ;
- Durant sa préparation, le futur candidat serait tout à fait inspiré de relever le *timecode* des passages significatifs de l'extrait filmique qu'il prévoit d'analyser. Il montrera sa maîtrise des outils mis à disposition, tout comme sa capacité à gérer son temps ;
- Faire autant que possible la démonstration par l'image, et donc éviter de paraphraser un document ;
- Pour chacune des références mobilisées – qu'on évitera d'énoncer *in extremis*, et de manière déconnectée, en toute fin d'exposé –, il convient *a minima* d'indiquer quel en est le titre, et qui en est l'auteur, ainsi qu'être en mesure de donner un ancrage historique ;
- Garder présent à l'esprit que le vocabulaire technique – impérativement maîtrisé –, doit pouvoir être expliqué simplement et clairement à des élèves, et ce, selon leur niveau ;
- S'emparer utilement des outils scripteurs. Il ne sert à rien d'écrire pour écrire. Il convient, en revanche, de choisir avec discernement le lieu de réception de termes correctement orthographiés, auxquels peuvent s'ajouter des noms d'auteurs dont la prononciation n'est pas aisée : il est en effet fâcheux d'écrire sur le panneau central d'un tableau tripartite... sachant que c'est là précisément que l'on sera amené à projeter de nouveau des passages de l'extrait filmique, lorsqu'il en sera rediscuté au moment de l'entretien. S'assurer de la tenue plastique, et de l'intérêt pour la démonstration, des croquis éventuellement réalisés sur ce même tableau.

## Quelques repères bibliographiques

- AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Nathan, 1983
- AUMONT Jacques *et alii*, *L'image*, Nathan, 1990
- BELLOUR Raymond, *L'analyse du film*, Albatros, 1980
- CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Armand Colin CINEMA, 2005
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 1. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, 1983
- DELEUZE Gilles, *Cinéma, tome 2. L'image-temps*, Editions de Minuit, 1985
- NACACHE Jacqueline, *L'analyse de film en question*, L'Harmattan, 2006
- PAÏNI Dominique, *Le cinéma, un art plastique*, Yellow Now, 2013