

Leçon portant sur l'œuvre cinématographique

Présentation des sujets et des résultats

Le jury a proposé cette année une cinquantaine de sujets de leçons et d'études filmiques portant sur l'œuvre cinématographique inscrite au programme, *Sans Toit ni Loi* d'Agnès Varda ; les deux exercices se répartissant entre eux à proportion approximative de deux tiers / un tiers. Un premier constat numérique s'impose : le nombre de « leçons de cinéma » données n'a cessé de croître depuis trois ans afin de permettre à l'œuvre cinématographique de faire part égale avec les œuvres littéraires. Cette épreuve spécifique n'est donc nullement marginale : statistiquement, un candidat a désormais autant de chances (une sur six) d'être interrogé sur le film que sur n'importe quelle autre œuvre au programme.

Sujets de leçons :

La place des témoins dans *Sans Toit ni Loi* ; Témoigner ; Le portrait ; L'art du portrait ; *Sans Toit ni Loi* : un portrait ? ; Un « documentaire subjectif » ? ; Regard de l'autre, regard sur l'autre ; Fiction et documentaire ; Entre documentaire et fiction ; Voyage en pays féminin ? ; Un film au féminin ; Les hommes ; Filmer l'errance ; Filmer la liberté ; Un film réaliste ? ; Les traces ; La loi ; *Sans Toit ni Loi* et la norme ; Crudité et violence ; Le destin ; L'univers sonore ; Le montage du récit ; La photographie ; Un film qui joue avec les clichés ; Jean-Pierre, personnage cinématographique ; Madame Landier ; *Sans Toit ni Loi*, un titre.

Sujets d'études filmiques (les références des numéros de plans sont celles d'Agnès Varda dans le numéro spécial de *L'Avant-scène* consacré au découpage du film et dont disposaient les candidats lors de la préparation et la passation de leur épreuve) :

Plans 1 à 31 ; Plans 1 à 34 ; Plans 34 à 70 ; Plans 50 à 84 ; Plans 45 à 70 ; Plans 77 à 116 ; Plans 108 à 143 ; Plans 181 à 211 ; Plans 179 à 204 ; Plans 246 à 286 ; Plans 248 à 286 ; Plans 333 à 376 ; Plans 342 à 376.

L'examen de ces sujets indique que le jury n'a nullement cherché à piéger les candidats. Outre les libellés traditionnels portant sur l'un des personnages ou sur le titre, l'attention des candidats, en ce qui concerne les leçons, a été essentiellement requise par trois grands enjeux.

- Le premier d'entre eux avait trait à l'ambiguïté générique et esthétique de *Sans Toit ni Loi* face à la question du réel et de la « réalité » au cinéma. Il était en effet impératif que les candidats prennent en compte les tensions, mises en scène par le film lui-même, entre les différents statuts d'images qu'il confronte, orchestrant une hésitation entre ce qu'il est convenu d'appeler la fiction et le documentaire. C'est ainsi que *Sans Toit ni Loi* est travaillé par des postulations antagonistes et complémentaires : coller mythiquement à un premier regard vierge et transparent sur le monde ; circonscrire le point de vue de l'autre, toujours fugitif et ne subsistant qu'à l'état de traces ; ou encore resituer ce que l'on serait tenté d'assimiler à un document dans la perspective de perceptions subjectives issues de la mémoire individuelle ou de la représentation collective.

- Un second point de focalisation s'est formé autour de la structure du film et de son dispositif de narration, à la fois aléatoire et convergent, hors-norme et choral, respectant la souplesse de la trajectoire du personnage tout en révélant (au sens photographique) son déterminisme et son destin.

- Une troisième pôle d'intérêt, enfin, a été constitué par la question de la manipulation, de la circulation et de la « réanimation » des clichés (dans tous les sens du terme) dont la cinéaste dit elle-même qu'elle touche au cœur de sa poétique.

On voit que ces aspects sont loin d'être marginaux mais qu'ils engagent au contraire aussi bien l'essentiel de la démarche créatrice d'Agnès Varda que des questions fondamentales de sémiologie et d'histoire du cinéma. De la même manière, les études filmiques ont porté classiquement sur le début et la fin du film, ainsi que sur les grands morceaux de bravoure représentant des nœuds sémantiques, narratifs et poétiques forts : le passage du château ; des bergers ; de la vigne, avec Assoun ; de tante Lydie ; de la fête des paillasses ; ou encore celui de l'électrocution de Mme Landier.

La moyenne de l'épreuve est cette année de 7,85 / 20, ce qui représente une baisse sensible du niveau des prestations par rapport à l'année précédente (8,13 / 20 en 2003). La fourchette des notes, quant à elle, ne varie pas par rapport à 2003 et s'échelonne de 02 / 20 à 15 / 20.

A titre d'information, la note la plus élevée de 15 / 20 correspondant à une leçon sur « la loi » a été ainsi justifiée : « Candidat qui connaît bien l'œuvre au programme et qui fait preuve d'une grande aisance dans l'étude des extraits de film. L'ensemble est construit, précis, intelligent. De grandes qualités de communication et une conviction tout à fait remarquable ». A l'extrême inverse, la prestation la plus faible, notée 02 / 20 et portant sur une étude filmique de l'apparition centrale de Mme Landier a reçu cette appréciation : « Le candidat ignore la nature de l'épreuve. Au lieu de commenter le passage proposé, le candidat décrit (y compris ce qui précède le passage proposé). Deux extraits, arbitrairement choisis, seront montrés sans aucun « arrêt sur image » ni aucune analyse permettant un commentaire de l'objet cinématographique. La lecture de *L'Avant-scène* n'est pas du tout ce qui est attendu. »

Le jury enregistre parfaitement la bonne volonté et le travail des candidats qui prennent de plus en plus au sérieux la possibilité d'être interrogés sur une œuvre cinématographique, ainsi que la qualité des préparations qui leur ont été proposées au cours de l'année. Reste que la plupart des prestations de cette année ont été quelque peu décevantes. Par delà l'apparente évidence des enjeux du film d'Agnès Varda, les candidats n'ont pas toujours bien mesuré la complexité forte de cette œuvre et s'en sont tenu à des analyses souvent trop superficielles. Avant d'en venir aux maladresses et aux manquements qui ont été les plus pénalisants, rappelons ce que le jury attend indéfectiblement d'une « leçon de cinéma ».

La leçon de cinéma : quelques rappels méthodologiques

Réaffirmons que, dans son principe, la « leçon de cinéma » obéit aux mêmes objectifs que la leçon de littérature, ne variant de cette dernière que par la nature du support de l'œuvre, par les outils d'analyse, par la technique de la citation audiovisuelle, et, éventuellement, par les univers de références intertextuels convoqués (en l'occurrence filmiques, plastiques et audiovisuels). Pour une définition complète de cette épreuve, on pourra se reporter à la note du BOEN n°5 du 4 février 1993. Disons synthétiquement, que, comme la leçon littéraire, la leçon de cinéma impose aux candidats, au travers du prisme d'une question qui sera analysée et problématisée, de parcourir une œuvre de manière organisée (en articulant en particulier ses niveaux micro et macrostructuraux), afin d'en rendre manifeste la cohérence et la solidarité, ainsi que la convergence de son sens et de ses moyens d'expression.

1 ° Aussi, le premier impératif est-il de bien analyser le sujet et de bien en décliner tous les sens possibles : littéraires et culturels, mais aussi narratifs, plastiques et esthétiques, cinématographiques et métopoétiques, voire éthiques. Par exemple, le sujet : « La place des témoins dans *Sans Toit ni Loi* » supposait que l'on s'interroge sur le terme « témoins », et également sur celui de « place » : place des personnages les uns par rapport aux autres au sein de la diégèse ; place qu'ils occupent dans le montage narratif du film ; place par rapport à l'histoire qu'ils rapportent et à son protagoniste principal ; mais aussi place par rapport à la caméra et au film lui-même en train de se faire ; place enfin par rapport à la cinéaste, voire place de la cinéaste, ce témoin privilégié. On le voit : tous les liens du sujet avec le film doivent être examinés, hiérarchisés, et potentiellement illustrés.

2 ° Vient ensuite le moment de la problématisation. Il s'agit de faire affleurer la tension sous-jacente au sujet lorsqu'il est appliqué à l'œuvre étudiée et vers quoi tendent toutes ses acceptions. Dans le cas du sujet : « La place des témoins dans *Sans Toit ni Loi* », on peut songer, par exemple, à montrer comment Varda construit, à travers le jeu de confrontation des différents témoins qui sont autant de personnages-relais, une place de témoin éthiquement acceptable pour son spectateur face à l'altérité radicale.

3 ° Un plan clair et rigoureux constitue la troisième exigence. Il n'est pas rare, en effet, que certains candidats, après une introduction et une problématique brillantes, perdent des points à cause du manque d'organisation et de cohérence de leur développement. Le plan de la leçon ne doit pas correspondre à une énumération ou à un catalogue des propriétés cinématographiques de l'œuvre, pas plus qu'il n'est une relecture de ses différentes parties. Il est une déclinaison hiérarchisée des différents aspects et niveaux du sujet, qui progresse généralement du plus manifeste au plus compliqué, ce qui peut vouloir dire du plus littéral au plus métaphorique, du plus diégétique au plus métopoétique.

4 ° Outre leur connaissance du film au programme, les candidats doivent disposer de la méthodologie et du vocabulaire d'analyse d'une image, d'un plan et d'une séquence cinématographiques. Il n'est nullement question ici d'engager les candidats au concours de recrutement interne des professeurs agrégés de lettres modernes sur la voie d'une spécialisation en

cinéma, mais de rappeler qu'un minimum de connaissances techniques et sémiologiques sont absolument nécessaires pour prendre en compte la formulation du sens d'une œuvre cinématographique. Comprenons bien que la description technique n'est nullement gratuite, mais qu'elle doit être au service de la mise en évidence du sens de l'œuvre. On aura soin, en particulier, de maîtriser les notions d'échelle de plans, de cadrage, de surcadrage, de focale, de profondeur de champ, de hors-champ, de hors cadre, d'angle de prise de vue, de point de vue, de mouvement de caméra, de raccord, de montage (alterné, en parallèle). Notons également que l'analyse du son est trop souvent négligée par les candidats : il importe de savoir faire le départ entre un son « in », « out », ou « off » ; de prêter attention aux éléments de transitions sonores entre les plans, au travail de la synchronisation et du mixage, et bien sûr au rôle de la musique. Rappelons qu'au moment de la préparation de l'épreuve les candidats disposent d'un dictionnaire du vocabulaire technique du cinéma. Le jury ne saurait que trop recommander la fréquentation en amont de tels ouvrages. Citons entre autres : *Précis d'analyse filmique* de Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété (collection 128, Nathan, 1992) ; *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et Michel Marie (Nathan, 2001) ; *Le Vocabulaire du cinéma* de Marie-Thérèse Journot (collection 128, Nathan, 2002).

5 ° Une cinquième exigence concerne la maîtrise de la citation audiovisuelle qui reste bien souvent la pierre d'achoppement de beaucoup de leçons de cinéma. Sur une quarantaine de minutes d'exposé, il est souhaitable qu'un candidat puisse recourir, en variant ses modalités d'approche (du simple relevé à l'analyse approfondie et exhaustive, en passant par le commentaire cursif), à un minimum de quatre ou cinq citations, allant d'une simple image en mode pause à une petite séquence. On peut aussi s'arrêter sur un seul plan, ou sur un raccord significatif entre deux plans. Il est également possible de recourir à la lecture ponctuelle d'un passage du scénario, lorsqu'il s'agit, par exemple, d'analyser un élément de dialogue. Rappelons que les candidats disposent d'un exemplaire du scénario du film, et d'un jeu de quatre cassettes pour la leçon – de deux pour l'étude filmique.

Comment citer ? Il est fortement déconseillé de prendre la parole pendant la diffusion de l'extrait montré au jury (sauf bien sûr dans le cas d'une image en mode pause où le son est automatiquement coupé). On introduit l'image, ou le plan, ou l'ensemble de plans, ou la séquence, qui vont être l'objet d'un commentaire particulier de nature à faire progresser le propos global de la leçon. On peut éventuellement à cette occasion donner une consigne préliminaire pour orienter l'attention de l'auditoire sur tel aspect. On diffuse ensuite le passage. Puis on en fait l'analyse organisée en usant du vocabulaire narratologique, technique, rhétorique ou sémiologique imposé par la nature de la démonstration. Il est parfaitement loisible (et conseillé) pour la clarté de l'analyse, de remonter un ou plusieurs éléments particuliers de l'extrait choisi, afin de toujours adosser la parole à l'objet étudié. Trop de candidats donnent encore l'impression de parler « dans le vide » ; alors que ces moments d'analyse de l'image, qui sont autant de jalons forts de la leçon, doivent vraiment être conçus comme des jeux de va et vient fructueux et nourrissants, mais non simultanés, entre le texte de commentaire et l'objet cinématographique (images et sons). Il appartient aux candidats d'en savoir doser la fréquence, la teneur et la complexité, pour qu'ils soient judicieusement répartis dans le cours de l'exposé en fonction des besoins de l'illustration et de la démonstration.

6 ° Terminons avec le cas particulier des études filmiques. Cet exercice doit être avant tout l'occasion de mettre en lumière la *spécificité* d'un extrait d'une dizaine de minutes au sein de l'économie générale de l'œuvre au programme, de l'écriture et de l'esthétique de l'auteur, voire au sein de l'Histoire des formes et des idées. Trop d'études filmiques s'en tiennent encore à des généralités, à des plans « passe partout », qui pourraient s'appliquer à n'importe quel moment du film. Il ne s'agit pas de plaquer sur le passage donné ce que l'on sait *par ailleurs* du film, mais bien de montrer inductivement comment les choix précis mis en œuvre dans tel passage engagent l'ensemble du film, ainsi qu'une vision du monde et une trajectoire esthétique.

Venons en maintenant aux lacunes qui ont pénalisé tout particulièrement les prestations de cette année.

Principales difficultés et lacunes observées lors de la session 2004

- Ce qui a le plus frappé et indisposé le jury c'est le nombre important de candidats qui, méconnaissant grandement les principes de la méthodologie de la leçon et de l'étude filmique (rappelés donc ci-dessus), ont été conduits à réciter « ad libitum » leur cours ou les ouvrages critiques en circulation sur *Sans Toit ni Loi*. En particulier, un petit ouvrage destiné à aider les candidats dans la préparation de cette épreuve, ouvrage au demeurant intéressant et de bonne facture, a véritablement été débité et servi sans modération par certains, se substituant au film lui-même quand il ne lui faisait

pas écran, à telle enseigne que l'on pouvait reconnaître ici, telle page, là, telle formule. De telles pratiques de « bachotage » ne sont décidément pas admissibles.

- On peut également déplorer que certains candidats ne voient ni n'entendent le film. L'analyse de film requiert éminemment une bonne observation et une bonne écoute. C'est particulièrement vrai dans le cas d'une œuvre d'Agnès Varda, puisque les détails au sein d'une image ou d'un plan jouent très souvent chez elle le rôle de modalisateur, de connecteur, ou de contrepoint, engageant souvent le point de vue même de la réalisatrice. Aussi était-il indispensable qu'en amont, les candidats aient pu s'approprier le film par de multiples visionnages et des examens de détail, et qu'au moment de l'épreuve ils fussent capables de restituer avec finesse ces nuances et ces relations. Dans le cas des leçons jugées superficielles, il est apparu au jury que ce travail n'avait pas été effectué avec la minutie requise. En revanche, les candidats qui se sont attelés à un effort d'observation fine et d'interprétation de ces effets de feuilletage du sens, ont été valorisés.

- Il est apparu par ailleurs que certains candidats manquaient cruellement d'outils précis et adéquats d'analyse de l'image : on ne sait pas reconnaître, et donc commenter, tel type de raccord (quand Mona entre pour sa dernière nuit dans la serre) ; les plans 353, 361 et 364 de vision subjective de Mona – suffisamment rares pour être extraordinairement signifiants – ne sont pas du tout identifiés comme tels, même lorsque le jury demande spécifiquement que l'on revienne dessus ; les procédés de « fictionnalisation » au sein d'une séquence plus « documentaire » passent complètement inaperçus ; les rapports complexes du son et de l'image sont souvent passés sous silence ainsi que les nombreux effets qui tendent à « iconiser » un élément de l'espace filmique.

- Un autre écueil qui s'est révélé assez gênant, est le manque de culture annexe de certains candidats. Comme pour la leçon de littérature, le travail de préparation de l'année ne peut se borner à la seule œuvre retenue au programme. Il est important que les candidats aient accompli un parcours cursif autour de celle-ci, fût-il modeste. Dans le cas présent, la vision (au moins) de quelques grands films d'Agnès Varda, et en particulier de ceux qui entourent immédiatement *Sans Toit ni Loi* (*Ulysse* par exemple), aurait pu être utile pour saisir la cohérence de la démarche de la réalisatrice, et donc pour bien mesurer comment elle l'actualise spécifiquement dans *Sans Toit ni Loi*. On ne saurait que trop conseiller, de même, de fréquenter des films qui, dans l'histoire du cinéma proche ou lointain, touchent à la même thématique, au même genre, ou à des démarches connexes. Comment peut-on, pour citer un exemple précis, parler à longueur de leçon, sans ciller, d'esthétique réaliste à propos d'Agnès Varda, quand on ne connaît pas du tout l'existence des « écoles réalistes » caractérisées, et quand on ignore jusqu'au nom de Ken Loach ? C'est un fait, dont le jury tient parfaitement compte, que les candidats ne sont pas des spécialistes de cinéma, mais de là à manifester une virginité totale sur de grands phénomènes artistiques contemporains et à dénier toute spécificité à la culture cinématographique, il ne saurait en être question.

- Les recommandations précédentes (distance par rapport aux sources critiques, qualités d'observation et d'écoute, appropriation personnelle du film au programme, maîtrise des outils d'analyse de l'image, constitution d'une culture personnelle circonvoisine), supposent bien évidemment que la préparation de cette épreuve se fasse le plus tôt possible dans le courant de l'année, et qu'elle ne soit pas reléguée et cantonnée à la période toujours fébrile qui précède de quelques petites semaines le début des oraux. Le jury se permet cette suggestion de bon sens avec la conviction qu'il serait hasardeux de prétendre maîtriser tous ces paramètres en s'y prenant au dernier moment.

- Disons, pour terminer, que le moment particulier de l'entretien est un moment d'échange avec les membres du jury, et en aucun cas une guerre de tranchées. Trop de candidats ont tendance à y répéter inlassablement ce qu'ils ont déjà eu l'occasion de présenter au cours de leur exposé, et à s'enfermer dans leur vision. Le jury tient à rappeler in fine qu'il reste en toutes circonstances bienveillant à l'égard de tous, et qu'il n'est pas dans ses usages de tendre des pièges aux candidats : ceux-ci peuvent donc s'engager sans frémir sur la voie des pistes problématiques qui leur sont suggérées.

Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA