

## Rapport sur l'épreuve de cinéma (leçon ; étude filmique)

### 1. Les sujets proposés.

Le film mis au programme de cette session 2005 était *Muriel* d'Alain Resnais (1963).

Les notes s'étagent assez régulièrement de 03 / 20 à 17 / 20

#### Sujets de leçon (quelques exemples) :

La fragmentation ; L'Histoire et les histoires ; Retour et répétition ; Modernité de *Muriel* ; La mémoire dans *Muriel* d'Alain Resnais ; *Muriel* d'Alain Resnais : un film à remonter le temps ? ; Le personnage d'Alphonse ; Le personnage de Bernard dans *Muriel* ; Le personnage de Muriel dans *Muriel* d'Alain Resnais ; *Muriel* : un film mal monté ? ; La construction filmique dans *Muriel* ; Intérieurs et extérieurs dans *Muriel* ; Le statut de la parole dans *Muriel* ; Boulogne-sur-mer dans *Muriel* d'Alain Resnais ; « Tu veux raconter Muriel ? Muriel ça ne se raconte pas » [ Robert à Bernard, au café Amyot ] ; *Muriel*, un film politique ? ; Les objets dans *Muriel* ;

#### Sujets d'étude filmique (quelques exemples) :

Incipit et excipit ; Ouverture du film : les 8 premières minutes ; Ouverture du film : les 10 premières minutes ; le dîner au restaurant Meurice ; le début de l'acte II (jusqu'à la confession de Bernard non incluse) ; l'acte II en entier ; le dernier repas (1 h 32 – 1 h 42)

#### Remarques sur les sujets proposés :

Afin d'éviter de décontenancer les candidats, il faut noter d'abord que les examinateurs veillent à ce que la formulation des sujets de leçon ne prenne pas un aspect trop technique. C'est aussi une façon de laisser entendre que les qualités requises pour réussir cet exercice sont les mêmes — que l'on travaille sur un texte ou sur un film — et que les enjeux, quel que soit le sujet proposé, sont toujours, *in fine*, des enjeux d'interprétation.

### 2. Les attentes du jury pour cette épreuve :

Les examinateurs sont bien conscients du fait que le niveau de préparation des candidats pour cette épreuve n'est pas le même que lorsqu'ils abordent des textes littéraires. Ils comprennent donc qu'ils ne disposent pas d'une connaissance encyclopédique de l'Histoire du cinéma, ou d'une connaissance détaillée de la sémiologie du cinéma. Cependant — méthode d'investigation, précautions d'approche, effort d'interprétation — le jury est en droit d'attendre que soit exercée sur le film la même intelligence que sur les textes du programme.

Il faut peut-être à cet égard dissiper un malentendu : l'épreuve portant sur le film, si elle peut inquiéter les candidats, n'ajoute pas une difficulté supplémentaire au concours. En effet, les examinateurs sont plutôt favorablement disposés à l'égard de cette épreuve, et pour deux raisons : d'abord chaque commission écoute chaque jour une ou deux leçons de cinéma seulement ; d'autre part, du fait que l'exercice est encore neuf dans l'histoire du concours, on peut dire aussi que la *curiosité* des examinateurs à l'égard des leçons portant sur le

cinéma est plus forte que leurs *attentes*, de sorte que les candidats bénéficient de fait d'une liberté de manœuvre supérieure, et que l'on est plus attentif à leur inventivité, à leur intelligence personnelle d'un problème, à leur capacité aussi de s'approprier des outils d'analyse nouveaux pour eux — autrement dit sur cette épreuve certains défauts (dans un exposé qui ne serait pas académiquement équilibré par exemple) sont regardés avec un peu de clémence...

D'une façon générale, comme pour l'exercice portant sur les œuvres littéraires, les examinateurs attendent d'abord que les candidats soient capables d'élaborer et problématiser leur sujet : il s'agit de définir le champ d'application de la formule (exemple : « la mémoire dans *Muriel* »), de déployer les différentes significations possibles d'une expression, d'envisager les différentes manifestations d'un phénomène, de mettre en relief les enjeux du problème posé, en tenant compte des spécificités du langage cinématographique — ainsi, l'inscription de la mémoire peut passer par des dialogues, des traces écrites, des documents visuels et sonores, faire l'objet d'ellipses partielles, provoquer des choix étranges concernant le montage du récit et le tressage des histoires... Quant à l'étude filmique, il s'agit de composer un commentaire qui rende raison de la singularité et / ou de l'exemplarité du passage délimité (entre 7 minutes et 12 minutes cette année pour *Muriel*) : l'introduction doit donc s'employer à caractériser le segment, et à légitimer le projet d'étude que l'on expose.

L'élaboration du sujet est le socle sur lequel s'édifie l'exposé : lorsqu'il est bien construit, on a pu constater que la réflexion était inmanquablement plus intéressante évidemment, mais aussi plus facile à suivre ; au moment des délibérations, les omissions ou les erreurs de détail dans le développement (voire certains déséquilibres) sont alors de moindre poids en face d'une introduction nettement tracée (à condition bien sûr qu'elle ait été secondée par une réalisation cohérente).

Dans le cours du développement, le candidat doit être en mesure de modifier progressivement les angles d'approche du problème abordé, de ménager des transitions, et de proposer différentes hypothèses d'interprétation. On ne peut se contenter en effet d'un catalogue (de phénomènes), d'un dénombrement (des mentions de l'Algérie par tel personnage) ou d'un simple classement (des manifestations de la mémoire par exemple) : si le repérage et la mise en ordre des occurrences font partie du travail, au moment de l'exposé cette partie du travail doit être intégrée au mouvement de la réflexion et non pas s'y substituer. On apprécie également que les analyses ne servent pas seulement de support à la répétition de « sentiments du spectateur » complètement figés par le premier visionnement, mais qu'elles favorisent au contraire un approfondissement et une révision du premier regard porté sur le film.

Le propos doit être étayé (et non pas seulement ajouré ou décoré) par des citations du film, lesquelles doivent donc être commentées.

On notera que les leçons (et études filmiques) les plus appréciées par les commissions ont fait apparaître les qualités suivantes :

1. une bonne connaissance du film (c'est-à-dire la possibilité pour le candidat de circuler rapidement dans l'œuvre, de mobiliser les exemples les plus appropriés, et de procéder à des rapprochements de plans ou de scènes)
2. une problématisation à la fois précautionneuse et déterminée, qui trace nettement la perspective de la réflexion à venir.

3. une construction progressive et dynamique, ménageant des transitions entre les parties ; pour l'étude filmique, on apprécie que les candidats ne se contentent pas du « plan universel » (convenant à n'importe quel passage de n'importe quel film, et pour le coup inerte et insignifiant) mais fassent l'effort de construire une structure qui rende raison de la singularité ou de l'exemplarité du segment.
4. la présentation régulière d'exemples commentés (des images donc, mais on ne peut tout montrer, et parfois la description rapide et précise d'un cadre ou d'une opération de montage peut présenter le même « rendement » sur le plan de l'argumentation).
5. le souci de tenir compte des spécificités du langage cinématographique, sans essayer de rabattre systématiquement le visuel sur le textuel.

### 3. Les défauts constatés par le jury :

Il ne s'agira pas ici de composer un « bêtisier », mais plutôt d'ordonner une liste des erreurs faciles à éviter, mais fort préjudiciables à la qualité des exposés.

#### a. Les connaissances historiques :

Comme n'importe quel autre film de l'histoire du cinéma (mais *centré*, si l'on peut dire) sur une question douloureuse), le film d'Alain Resnais est ancré historiquement. Même si on ne disposait pas d'une connaissance très précise des événements strictement contemporains du tournage, il fallait évidemment tenir compte de l'arrière-plan historique. Les examinateurs ont pu déplorer dans certains exposés (« *Muriel*, un film politique ? ») une ignorance complète de la Guerre d'Algérie, des débats sur la torture, des problèmes de censure, etc. Certains candidats ignoraient tout de l'histoire du scénariste Jean Cayrol, qui était déjà l'auteur du texte prononcé sur les images de *Nuit et brouillard* (1956)...

#### b. L'histoire du cinéma :

Sur ce plan également, certaines incertitudes et confusions peuvent être fort coûteuses : Alain Resnais n'appartient pas à la Nouvelle Vague, les candidats qui ont essayé de le rattacher à ce « mouvement » étaient bien obligés de forcer durement la réalité — *Muriel* est-il vraiment un film sans scénariste ?

De fait, l'exploration formelle menée par Alain Resnais n'est pas réductible à un mouvement, mais si on tenait à établir des rapports, il était plus judicieux de rapprocher ses films des expériences conduites par les écrivains du Nouveau Roman (comme nous y invitent ses collaborations avec Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet). Ainsi, pour prendre la mesure de la modernité de *Muriel*, il pouvait être utile d'inscrire le film dans un paysage où prennent place également les films de Jean-Luc Godard, mais aussi ceux de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, etc. Par ailleurs, on peut s'étonner que les candidats n'aient pas eu la curiosité de regarder un seul film d'Alain Resnais en dehors du programme — il pouvait être instructif d'une façon générale, mais aussi dans la perspective de la préparation au concours, de visionner *Nuit et brouillard*, *Hiroshima, mon amour* et *L'année dernière à Marienbad* par exemple ; en effet, la comparaison eût permis de faire surgir rapidement les

éléments d'un système dans le travail d'Alain Resnais au fil des années (en ce qui concerne la mémoire, par exemple), mais de souligner aussi la singularité de *Muriel* dans un parcours.

#### b. La méthodologie de l'exercice :

On s'étonne du manque d'ambition et de la simplicité souvent réductrice du plan choisi par les candidats pour construire leur réflexion — dont la composition dénote alors une sorte de prudence de mauvais aloi concernant cette épreuve : afin de ne pas dire de sottises sur le film, les candidats adoptent une démarche excessivement descriptive visant au mieux, généralement, à récupérer pour les recycler les connaissances acquises sur le film en cours de préparation (y compris stéréotypes et poncifs) plutôt que de les remettre en jeu à l'occasion de l'exercice. Cette attitude peut donner lieu à des récitations peu instructives et fort ennuyeuses, qu'il s'agisse d'une leçon ou d'une étude filmique : dans le premier cas, le plan s'écarte progressivement du sujet (aucun d'entre eux ne présentait pourtant la moindre ambiguïté) pour *placer* à toute force des connaissances inutiles ; dans le second cas, des passages entiers du segment proposé sont éliminés de sorte que, d'une autre manière, le sujet n'est pas traité non plus — si l'identification de « séquences » ou de « scènes » dans *Muriel* pouvait poser un problème, il fallait que le problème devienne matière à réflexion et non objet d'un refoulement.

C'est peut-être le moment de souligner à nouveau que, pour l'étude du film comme pour l'étude des textes, les commissions attendent un véritable engagement dans l'acte de lecture et d'interprétation. D'ailleurs, la cohérence de la réflexion est à ce prix, et c'était facile à mesurer à propos d'un film comme *Muriel* ; car de trop nombreux candidats, ayant montré par exemple que le film d'Alain Resnais s'employait à déconstruire la narration classique et à fragmenter la représentation, s'efforçaient ensuite à « reconstituer » la psychologie des personnages suivant un modèle traditionnel, ce qui revenait en l'occurrence à désavouer leurs propres analyses, en essayant de comprendre les personnages du film d'Alain Resnais suivant des procédures dont ils avaient montré que le même film d'Alain Resnais les récuse formellement...

#### c. Les problèmes spécifiques de l'épreuve portant sur le film:

Un double problème s'est présenté dans toutes les commissions concernées : d'une part, les candidats ne maîtrisent pas bien le vocabulaire de l'analyse filmique (cadrage, découpage, montage, panoramique, raccord), et d'autre part mais corollairement les données formelles du film font l'objet de manœuvres d'évitement parfois compliquées, mais toujours agaçantes. Pourquoi agaçantes ? Parce qu'une fois débarrassée du son et des images, l'étude du film pouvait être rabattue sur une étude de son texte (les dialogues ; mais aussi les « didascalies » de Jean Cayrol !). Mais comment comprendre *Muriel* à partir du seul texte de Jean Cayrol, sans tenir compte des images — et du découpage, du montage, des effets de tuilage entre les scènes, etc. ? Une étude conduite dans cette perspective peut sembler rassurante, mais s'est régulièrement avérée de peu d'intérêt : en l'occurrence, ayant réduit le film à son texte, les candidats se sont sentis autorisés à étrangler la perspective sur une psychologie de magazine...

Par ailleurs, tous les examinateurs regrettent que les candidats, s'ils font en général des citations, les rendent parfaitement inutiles : les commissions étaient souvent conviées à regarder des extraits de plusieurs minutes qui ne faisaient l'objet d'aucun commentaire (ni avant, ni après, ni global, ni partiel), seulement

introduits dans l'exposé pour faire la preuve que tel personnage, à tel moment, disait bien cela à tel autre personnage (ce que l'on peut vérifier d'ailleurs dans le scénario). On peut comprendre que l'analyse filmique pose quelques problèmes aux candidats, mais de telles lacunes sont forcément lourdement pénalisées : quand même on ne connaîtrait pas tel ou tel terme technique (comme on peut ignorer le nom de telle ou telle figure de style), c'est par un mauvais calcul que l'on essaie d'évacuer le problème, car il y a toujours moyen de décrire clairement un mécanisme, un procédé, un effet et de l'interpréter ensuite d'une manière profitable pour la réflexion. Pour résumer, un seul arrêt sur image, en une semaine, pour une cinquantaine de leçons, c'est quand même bien peu...

#### **4. Conseils de méthode et de préparation :**

##### a. Les outils à disposition en salle de préparation :

Pendant les six heures de préparation, les candidats disposent de 4 cassettes s'il s'agit d'une leçon, et 2 cassettes s'il s'agit d'une étude filmique. Dans le premier cas, on attend donc qu'ils montrent au minimum quatre extraits, et que ces extraits soient véritablement choisis en fonction du sujet (on ne s'explique pas bien que tous les candidats, quel que soit le sujet, aient cité pendant toute la semaine les trois ou quatre mêmes passages de *Muriel*). Dans le second cas, la brièveté de l'extrait à étudier permet, en passant d'une cassette à l'autre, et en jouant sur l'avance / retour rapide, de montrer plus librement les images sans perdre de temps.

À cet égard, il n'y a pas lieu de s'énerver : pendant l'exposé, les petits « temps morts » occasionnés par la manipulation des cassettes font partie de la prestation et sont évidemment bien tolérés par les examinateurs (ils peuvent cependant être occupés par quelques éléments d'introduction).

Les ouvrages spécifiques mis à la disposition des candidats en salle de préparation sont les suivants :

*200 mots-clés de la théorie du cinéma* (André Gardies et Jean Bessalel, Éditions du Cerf, 1992)

*Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont et Michel Marie, Nathan, 2001)

*Dictionnaire du cinéma* (sous la direction de Jean-Louis Passet, Larousse, 2001)

Les examinateurs déplorent que les candidats n'utilisent pas suffisamment ces ouvrages, qu'il faut avoir fréquentés pendant l'année de préparation, parce qu'ils peuvent fournir des informations précieuses (qu'il est donc inutile d'apprendre, et qui seront faciles à retrouver) mais aussi des éléments de clarification et de problématisation de certains concepts. Par exemple, s'il s'agit de réfléchir sur la notion de « raccord », sur la délimitation d'une « séquence », sur les enjeux du « montage » (toutes questions difficiles et importantes pour le film au programme), le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* propose toujours une ou plusieurs définitions, mais aussi une mise en perspective critique des partages effectués, et des pistes de réflexion fort suggestives. Ajoutons que cet ouvrage, conçu avec beaucoup d'intelligence, se présente aussi de manière rassurante pour des littéraires, parce que les auteurs établissent régulièrement des rapports entre la sémiologie du cinéma et la sémiologie du texte littéraire.

##### b. Se préparer à l'épreuve de cinéma :

Sachant que les candidats manquent de temps pour se préparer, on peut dégager ici quelques priorités.

1. La connaissance du film est évidemment primordiale : il faut l'avoir vu et revu dans sa totalité, suffisamment souvent pour avoir mémorisé chaque scène et pouvoir la placer sans erreur dans la structure globale ; c'est cette connaissance-là du film qui permet de circuler dans l'œuvre, et surtout d'établir des rapports entre les éléments écartés dans la structure, autrement dit de commencer à penser ; mais il faut également l'avoir regardé séquence par séquence, et pour certains passages plan par plan, car ce type de visionnement rend attentif à des opérations (mouvement de caméra, raccords, organisation du cadre) que la projection complète tend à fondre dans une continuité.

Ce qui compte dans cette partie du travail, c'est de fixer une structure, et de dégager les éléments d'un style (les sens possibles d'une forme).

2. Des lectures critiques sont également nécessaires : quelques textes contemporains de la sortie du film suffiront à replacer l'œuvre dans la perspective historique de sa réception ; un ouvrage bien choisi sur l'auteur suffira à prendre la mesure d'un cinéaste (son parcours personnel, son esthétique, sa position dans l'histoire du cinéma) ; l'ouvrage de préparation au concours consacré au film (éditions Atlande, collection « Clefs concours ») est publié à l'automne (il est arrivé un peu tard cette année) et fournit normalement une base de réflexion suffisante avant que débute le travail personnel des candidats. Que l'on s'attache ou non à la notion d'auteur, on a pu juger que la connaissance des autres films d'Alain Resnais apportait des éléments de compréhension fort précieux pour aborder *Muriel* — qu'il était fâcheux d'appréhender comme un objet parfaitement isolé.

3. Les lectures théoriques doivent être calculées au plus juste (c'est-à-dire au plus « rentable » dans la perspective du concours) : pour se familiariser avec la théorie du cinéma, pourquoi ne pas commencer en parcourant les ouvrages généraux cités ci-dessus (qui sont donc aussi à disposition dans la salle de préparation) ? Les concepts et le lexique de base seront rapidement établis. Notons qu'en plus des définitions et des mises en perspective critiques, ces ouvrages proposent des renvois bibliographiques qui permettront au besoin d'approfondir la réflexion sur tel ou tel point.

4. Quant à la préparation à l'exercice proprement dit (pour l'élaboration d'un plan), elle s'apparente à la préparation à la leçon littéraire, mais s'en distingue par une particularité : pour construire la réflexion, il faut s'être entraîné à penser non pas seulement en termes de langage verbal (péril majeur : résorber le visuel dans le textuel), mais bien en termes de langage cinématographique — le montage, les mouvements de caméra, les bruits, la musique, etc. doivent fournir la matière première de la réflexion, et non pas seulement donner l'occasion de remarques accidentelles dans le cours de l'exposé. C'est bien une question d'*entraînement* : il faut avoir exercé ses réflexes d'observation de l'image sur de courts passages pendant l'année pour espérer être efficace le jour de l'épreuve.

5. Pour terminer (mais cela ne concerne pas seulement la leçon de cinéma ou l'étude filmique), les candidats doivent s'attendre à recevoir des questions à la fin de leur exposé. Les questions posées ne visent pas à « piéger » le candidat, et pas non plus à désigner simplement une lacune, mais plutôt à solliciter un complément sur tel ou tel élément négligé dans le développement (et quand bien même l'exposé serait déséquilibré, ou lacunaire, une mise au point claire et nette suffit alors généralement à corriger le défaut, et à en compenser les méfaits). Autrement dit, au moment de l'entretien, le candidat ne doit pas se crisper sur ses prises de position initiales, mais accepter de réexaminer brièvement une interprétation, ou d'envisager une hypothèse non retenue pendant l'exposé.

Jean CLÉDER (Université Rennes 2)