

Rapport sur l'épreuve de cinéma

Rappelons tout d'abord que le film au programme de la session 2006 du concours était *Pickpocket* de Robert Bresson (1959) et que l'épreuve de cinéma peut prendre deux formes : une leçon ou bien une étude filmique.

Deux innovations ont caractérisé cette session : le passage de la cassette au DVD et l'absence d'élément textuel accompagnant le film : les candidats n'ont disposés ni d'un découpage après montage ni d'un scénario (ce qui était le cas pour *Muriel* d'Alain Renais l'année précédente), tout simplement parce qu'aucun de ces documents n'existe dans le cas de *Pickpocket*. Les candidats devaient donc plus que jamais bien connaître l'œuvre afin d'en parler avec pertinence.

Deux candidats ont obtenu la note de 17/20. La preuve est que, contrairement à une opinion hélas répandue chez les candidats, « passer sur » le film au programme n'est pas plus difficile que d'avoir une leçon de littérature, les attentes des membres du jury les portant souvent à mettre une note élevée en cas de réussite. Les deux appréciations qui accompagnent ces prestations soulignent l'une et l'autre les deux qualités majeures d'une leçon de cinéma réussie : d'abord et avant tout « une bonne connaissance de l'œuvre », ensuite « une excellente réflexion » sur le sujet proposé. Quatre candidats ont obtenu une note entre 10 et 8 ; enfin une vingtaine de candidats ont eu entre 7 et 3, ce qui montre que le film mériterait autant de considération de la part des candidats que les autres œuvres au programme, qui sont littéraires. On voit donc que des efforts sensibles sont à fournir dans la préparation de cette épreuve : une candidate au moins semblait avoir découvert le film pendant sa séance de préparation et la plupart de ceux qui ont obtenu une note inférieure à 7 ne donnaient pas l'impression de l'avoir travaillé depuis très longtemps....

Le passage au DVD :

Le passage au DVD ne semble n'avoir pas posé de problèmes majeurs. Il est lié à l'évolution du matériel technique mis à la disposition du public en général pour regarder un film et surtout pour l'analyser dans les meilleures conditions possibles (qualité de la copie, perfection de l'arrêt sur image, qui n'est pas, nous le verrons, suffisamment utilisé par les candidats). Cette année ces derniers sont restés dans leur salle de préparation et c'est le jury qui s'est déplacé, afin de prévenir tout risque de panique en cas de changement de matériel. Ils ont donc pu concourir dans des conditions optimales, en utilisant un matériel avec lequel ils s'étaient familiarisés pendant la préparation. La plupart d'entre eux ont su s'approprier la télécommande, et surtout la promenade rapide dans « le chapitrage » (qui, il faut le rappeler, est dû aux « éditeurs » du DVD et non à l'auteur du film), voire recourir au compteur. Un bon candidat a ainsi pu tirer un excellent parti des possibilités qui lui étaient offertes par le DVD pour proposer une comparaison des deux scènes de champ de courses à Longchamp, disposées aux deux extrémités du film. Certains autres, plus maladroits, ne sont pas parvenus à gérer la question du son : il suffisait pourtant d'aller vers le téléviseur et de le monter, la télécommande étant celle du lecteur de DVD, qui ne règle pas le téléviseur. La difficulté majeure rencontrée par les candidats demeure cependant la manipulation de l'avance ou du retour avant/arrière à l'intérieur d'un « chapitre », qui peut se faire à plusieurs vitesses. Pourquoi commencer, parfois systématiquement, le passage d'un extrait au début d'un chapitre ? En cas d'utilisation de plans-séquences (ce qui n'est jamais le cas chez Bresson), cela se justifiera encore moins. On aimerait enfin que les candidats apprennent à manipuler la fonction « image par image », qui, dans le cas de Bresson, était très utile pour repérer le déplacement des personnages ou la manière de faire se comporter les *modèles* : ainsi lorsque Michel décide brusquement de s'enfuir à Milan, il sort de son immeuble en plan large : sa voix *off* narrative nous a dit : « Je ne savais plus très bien ce que je faisais » ; son regard se tourne d'abord vers la gauche, puis vers la droite ; il s'arrête, s'avance vers la caméra (plan américain), regarde encore à gauche, à droite, lève enfin la main avec un doigt dressé, avant de sortir droite cadre : seul le plan suivant nous permet de comprendre qu'il appelle un taxi en maraude. Ou bien on considère ces mouvements, ces jeux de regards comme réalistes (parce que c'est ainsi qu'on agit) et ce court passage, pourtant fort déroutant, comme quasi documentaire, ou bien on prend en compte le « travail d'acteur », l'utilisation du rythme des mouvements qui finit par créer un réel (et vain) *suspense* « Me laisseraient-ils [les policiers] aller jusqu'à la gare ? » dit la voix *off* narrative, immédiatement après.

Les quelques impératifs techniques dont il vient d'être question peuvent et doivent s'acquérir aisément, à condition de s'entraîner chez soi, et de regarder le film plusieurs fois, au cours de l'année de préparation. Il semble que les candidats qui ont rencontrés quelques problèmes sont ceux qui ont travaillé sur leur ordinateur et qui, de ce fait, n'ont jamais utilisé de télécommandes, qui se

ressemblent toutes plus ou moins. Dire au jury qu'on ne sait pas se servir du matériel est donc une excuse inacceptable et puérile : un professeur dans sa classe doit aujourd'hui savoir utiliser les outils techniques mis à sa disposition.

Les attentes du jury

Le jury attend d'abord que le candidat considère le film au programme avec la même *dignité* que les autres œuvres au programme. Ce n'est souvent pas le cas. Que de leçons qui se contentent de paraphraser le film soit en le *racontant* au lieu de le *décrire*, soit, ce qui est pire dans le cas de Bresson, en proposant une analyse psychologique des personnages ou de leurs actes, ce que le cinéaste haïssait par-dessus tout. Les candidats auraient aisément trouvé confirmation de cette détestation s'ils avaient lu les *Notes sur le cinématographe*, publiées en édition de poche. Aucun des réalisateurs jusque là proposés à l'attention des candidats au concours (Godard, Rohmer, Cocteau, Varda, Resnais), même s'ils ont souvent commenté leur œuvre ou été eux-mêmes critiqués, n'a en effet proposé un ouvrage de réflexion sur son art, comme l'a fait Bresson. C'est pourquoi la lecture de cet ouvrage était indispensable, à condition qu'elle n'aboutisse pas à un chapelet de lieux communs dévidé sur le cinéaste. Une réflexion personnelle sur la distinction entre *cinéma* et *cinématographe*, sur celle entre *acteur* et *modèle* au nom d'une certaine vérité (« Un metteur en scène pousse ses acteurs à simuler des êtres fictifs au milieu d'objets qui ne sont pas. Le faux qu'il favorise ne se changera pas en vrai », (p. 55), sur le rôle accordé à la bande sonore et au montage aurait empêché ou freiné toute analyse psychologisante que tout film de Bresson conjure. Ce dernier avait un univers qui lui appartient en propre et dont il revendiquait avec orgueil l'unicité. Au milieu d'une filmographie réduite (pourquoi les candidats n'ont-ils pas vus d'autres films de lui, *Un condamné à mort s'est échappé* ou *L'Argent*, qui auraient éclairé avantagement leur lecture de *Pickpocket* ?). Ce dernier pose encore des problèmes particuliers, dans la mesure où, à la différence de Jeanne d'Arc ou de Mouchette, Michel le voleur n'est en rien un personnage exemplaire.

Le jury attend aussi, mais en vain trop souvent, une maîtrise des termes les plus simples sans laquelle aucune analyse filmique sérieuse n'est possible, comme le répètent tous les ans le Rapport du jury. Cadrage, échelle des plans, panoramique, travelling et, surtout dans le cas de Bresson, types de raccords (raccord regard, de mouvement –sur le mouvement et dans le mouvement -, montage) sont des termes dont non seulement il faut connaître la signification mais qu'il convient aussi d'employer à bon escient. De nombreux ouvrages en éditions peu coûteuses chez divers éditeurs (plusieurs ouvrages publiés dans la collection 128 chez Nathan ou les divers titres de la collection *Les Petits Cahiers*, co-édités par la revue *Les Cahiers du cinéma* et le CNDP) apportent dans ce domaine une aide précieuse. Quand on a une leçon sur le cardinal de Retz ou sur Claudel, fait-on l'impasse sur la manière dont ils écrivent, en évitant d'employer des mots exacts pour en parler ? Une telle idée ne viendrait à l'esprit d'aucun candidat...sauf si la leçon porte sur le film.

Le jury attend enfin que, comme c'est le cas pour l'épreuve concernant les œuvres littéraires, le candidat soit capable de problématiser le sujet qui lui est proposé, après l'avoir analysé et avoir pris conscience des questions que sa formulation même peut poser. Il est temps d'en venir à quelques exemples de sujets de leçons (nous reviendrons sur les problèmes posés par l'étude filmique, autre type de sujet que le candidat peut se voir proposer). « *Pickpocket*, l'intelligence des mains » n'est pas le même sujet que « Mains et regards dans *Pickpocket* » qui est lui-même différent de « *Pickpocket* ; le journal d'un voleur ? » (aucune allusion à Jean Genet de la part du candidat à qui ce sujet a été donné). Ont été aussi proposés : « Jeanne et Michel dans *Pickpocket* ; les personnages féminins dans *Pickpocket* ; *Pickpocket*, une intériorité problématique ? » mais aussi « La loi dans *Pickpocket* ; seuils et franchissements ; *Pickpocket*, une parabole ? » ensuite : « Paris ; le héros ; l'émotion dans *Pickpocket* » et enfin « Ô Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre » (phrase finale du film) ou « Illusion et jeu dans *Pickpocket* ; hasard et arbitraire dans *Pickpocket*, aventure intérieure et aventure extérieure dans *Pickpocket* ». Les formulations sont bien entendues très diverses, même si on peut y retrouver des constantes qui méritent analyse. Il est indispensable de proposer les différentes significations d'une expression ou d'un mot, de faire ressortir les enjeux de la question posée, de ne pas se contenter d'un catalogue (sujet sur « Les objets »). On n'attendait pas une analyse digne de la presse du cœur à propos du sujet sur Jeanne et Michel, mais une réflexion sur les scènes qui les réunissent, sur ce qui s'y dit, sur leur place dans l'économie générale du film et sur leur longueur sur le choix des lieux, sur la progression dramaturgique qu'elles installent, et enfin sur la manière dont elles sont filmées (position des personnages, proximité ou éloignement, séparation ou rapprochement, rencontre grâce à la voix...) La connaissance des deux films précédents de Bresson (*Journal d'un curé de campagne* et *Un condamné à mort s'est échappé*) permettait utilement de s'interroger sur la notion trompeuse de *Journal* (les deux films, comme *Pickpocket*, utilisant aussi la voix *off*) et sur la forme narrative retenue par Bresson, sur la notion de vrai faux journal, sur

l'importance capitale de la première phrase du cahier à spirale : « *Je sais que d'habitude ceux qui ont fait ces choses se taisent ou que ceux qui en parlent ne les ont pas faites. Et pourtant je les ai faites* » (Sujet sur : *Pickpocket* ; journal d'un voleur ?) Comme le dit un des membres du jury, « La leçon de cinéma n'est pas fondamentalement différente d'une leçon portant sur la littérature »

Les erreurs ou les fautes commises

Elles portent d'abord sur une méconnaissance du *détail* du film, tant en ce qui concerne les images que la bande sonore (Non, le personnage principal ne s'appelle pas Jacques, comme un candidat l'a répété à plusieurs reprises...) Il s'agissait d'un film difficile à mémoriser dans la mesure où il comporte de nombreuses répétitions volontaires. (Deux sujets tournaient d'ailleurs autour de cette question : « Répétition(s) » et « Les répétitions dans *Pickpocket* »). Pour un film de (seulement) soixante-treize minutes, on attendait une mémorisation sans défaut, non pas tant d'un détail de dialogue que l'on peut retrouver facilement si on sait où il se trouve, grâce à la télécommande, mais en connaissant bien l'enchaînement des séquences et un grand nombre d'effets de style (même brefs, pourvu qu'ils soient signifiants). Ainsi la leçon sur « Paris dans *Pickpocket* » ne s'est pas limitée à la gare de Lyon, au logement de Michel (dont certains ne savent pas qu'il s'agit d'une chambre de bonne sans confort au dernier étage d'un immeuble bourgeois – le film date de 1959) et à l'hippodrome très chic de Longchamp, mais a su exploiter le titre fugace d'un journal (*Le Parisien libéré* d'où sort, comme par magie, un portefeuille), le nom d'une station d'autobus ou un tourniquet à cartes postales, lors de la scène de la foire du Trône, qui prouvent qu'on n'est pas dans un Paris idéalisé. Une connaissance précise de l'œuvre ne s'acquiert pas si on attend l'admissibilité pour le découvrir. Elle est indispensable et exige de voir le film plusieurs fois au fil des mois de la préparation, en multipliant les modes d'appropriation : visions répétées du film en entier, visionnement en accéléré ou au contraire image par image, en repérant les changements de plans et les raccords, lectures des ouvrages les plus importants, lectures surlignées du découpage intégral après montage (s'il existe) ou bien, en l'occurrence, établissement d'un découpage personnel plan par plan pour les passages que l'on juge capitaux. C'est à ce prix qu'on découvrira que lorsque Michel rencontre Jeanne, il se rend chez sa mère et *entend* d'abord plus bas un bruit qui l'attire (il se retourne et s'avance vers la caméra qui le cadre en gros plan, penché sur la rambarde de l'escalier) puis la voix de Jeanne qui dit « Attendez » (elle habite le pallier en dessous de celui de l'appartement où loge la mère de Michel, et fait rentrer furtivement, en plongée, sa petite sœur, ce qui laisse supposer à tort que c'est à cette dernière que s'adresse le verbe à l'impératif) « j'ai la clé, je vais vous ouvrir ». Elle en effet la clé qui permettra bien plus tard, lorsque Michel aura entendu, l'ouverture sur d'autres valeurs que celle de la révolte.

La question de l'illustration du propos du candidat continue à poser les problèmes les plus sérieux. Il faudrait d'abord se monter capable de « citer » sans recourir forcément à l'image ; car décrire oralement un effet cinématographique est très faisable, dès lors qu'on connaît bien l'extrait et y recourir permet de gagner du temps (encore faut-il être précis et exact). Ensuite, il faut éviter de perdre du temps en cherchant un passage précis, pendant que le jury attend, ce qui arrive fréquemment. C'est du plus mauvais effet. Or le DVD permet de monter de manière variée plusieurs extraits qui sont indispensables (ils peuvent être brefs, voire se limiter à un arrêt sur image, sans se restreindre à ce qui relève du visuel (le bruit des chevaux dans la séquence initiale, grâce au hors champ si évocateur, suffit à évoquer le champ de courses sans le montrer) ; ils peuvent et doivent aussi être plus longs). Il conviendrait que chaque candidat montre au minimum trois ou quatre extraits, pendant son exposé, pour que le jury puisse se faire une opinion sur ses capacités d'analyse. En effet le passage retenu doit être commenté (et pas seulement montré, ce qui n'a aucun intérêt), et non raconté ou décrit de manière redondante, en tournant le dos à l'image qui défile, comme on voit certains candidats le faire... L'exercice est délicat, car il ne s'agit pas de pointer *tout* ce qui paraît intéressant ou remarquable dans un extrait, sous peine de s'éloigner du sujet proposé. Il faut savoir aussi *placer* son commentaire : le mieux est sans doute d'annoncer l'idée qu'on veut développer avant de faire défiler l'image, pour attirer l'attention du jury sur ce qu'on veut qu'il repère. Il faudrait arriver à savoir s'arrêter sur une image remarquable, en utilisant la touche « pause », tout en reprenant la diffusion dès qu'on a terminé ce qu'on a à dire, lorsque l'extrait est plus long. Dans le cas contraire, on risque de se faire piéger par le temps, comme cela est arrivé à certains candidats que le jury a été obligé d'interrompre.

Le dernier point d'erreur porte sur la crainte du jugement personnel motivé. Trop de candidats choisissent un plan passe partout, qui leur permet de redire ce qu'ils ont pu lire dans des ouvrages spécialisés dans la préparation des concours (ah les redites maladroites sur les fonctions de la musique de la part de candidats qui n'ont pas de connaissances assez précises dans ce domaine !) ou bien entendre lors de cours de préparation. On est dans le recyclage, comme pour le papier. Mieux

vaudrait avoir le courage d'exprimer des opinions, ce qui dans le cas de Bresson était particulièrement opportun. En effet la critique bressonienne s'est souvent séparée en deux camps : ceux qui veulent voir en lui exclusivement un cinéaste chrétien du péché et de la rédemption (« *Pickpocket*, une parabole ?») et les autres, qui estiment que son œuvre dépasse largement ce cadre. Le jury attend, il faut le répéter, un véritable renouveau dans la *lecture* du film proposée par le candidat, ainsi qu'une *interprétation* justifiée. Un livre récent sur Bresson a même recours à la psychanalyse... Rappelons le titre éclairant de l'ouvrage du cinéaste et scénariste américain Paul Schrader : *Transcendental Style in film : Ozu, Dreyer, Bresson*.

L'étude filmique

Rappelons qu'elle correspond à l'étude littéraire et qu'elle obéit aux mêmes règles que cette dernière, pour des résultats trop souvent aussi décevants dans un cas que dans l'autre. Les études filmiques ont porté sur l'ensemble du chapitre 4, sur les chapitres 8 à 10, sur le chapitre 11, sur la fin du film depuis 1H 04' 26", sur le chapitre 10 depuis 43' 25" jusqu'au chapitre 11 (54' 20")... et pas sur l'incipit, probablement trop attendu. Pour mener à bien cet exercice, il faut que les candidats reviennent à des réactions de bon sens en se posant les bonnes questions : quel est la place du morceau de film qu'on m'a donné à étudier dans l'ensemble de la narration filmique ? Pourquoi ces bornes ? (Est-ce la musique qui est déterminante pour débuter ou arrêter ? Y a-t-il un fondu au noir au début ou à la fin ? Ce dernier marque-t-il une ellipse temporelle ?) Combien-y a-t-il de plans : beaucoup ? (toujours dans *Pickpocket*) Peu ? Comment le passage est-il structuré ? Qu'est-ce qui fait sa cohésion ? Quels sont les effets stylistiques majeurs ? Voilà quelques unes des questions qu'il convient de se poser *après* avoir visionné et revisionné le passage et *avant* d'élaborer un plan. Ce dernier devra viser à tirer les grands enseignements dramaturgiques, stylistiques et de sens qui émanent du passage proposé. Ainsi le candidat qui devait étudier la fin du film aurait dû repérer ce qui rapproche et ce qui oppose les deux épisodes successifs qui la constituent : l'unité structurelle de la séquence à Longchamp est très différente du morcellement des quatre scènes où Michel se retrouve en prison ; La minute de noir accompagnée par la musique de Lulli qui suit le mot fin a un rôle qu'il ne faut pas négliger. En effet si Longchamp fonctionne pour Michel comme la dernière tentation – il s'agit d'une « rechute » après un début de changement dû à l'adoption d'autres valeurs (l'amour pour Jeanne et son enfant qui conduit Michel à accepter l'idée de travail) avant la prise au piège, comme dans la séquence du début du film, mais sans possibilité d'y échapper cette fois. La prison au contraire fonctionne comme la mise en place progressive de la « révélation » finale (amoureuse ? mystique ? les deux en même temps ?) en forme d'assomption, d'où le noir, qui est la prolongation nécessaire de la fin de la diégèse. Il est indispensable que les candidats qui « tombent » sur une étude filmique renoncent aux bavardages insipides qui parlent *sur* le film et non pas *du* film ; qu'ils soignent l'introduction en situant le passage et en présentant une problématique claire et précise ; qu'enfin ils concluent sur l'intérêt de l'extrait et non pas sur celui de l'œuvre en général

Quelques conseils pour terminer

- Afin de préparer au mieux l'étude filmique, il serait bon de lire des analyses de séquences dans des ouvrages spécialisés, publiés par exemple chez Nathan dans la collection Synopsis.
- Cependant, mieux vaut voir le film plusieurs fois et développer son propre jugement que de lire toute la bibliographie consacrée au cinéaste au programme. Il ne faut pas bien entendu renoncer à lire des ouvrages importants, qui sont nécessaires à la connaissance de l'œuvre de l'auteur retenu mais rien ne remplace d'abord la prise en compte de l'œuvre.
- On l'a vu, la vision d'autres films du même cinéaste est souvent extrêmement utile et éclairante. Si *auteur* il y a (on sait que cette théorie n'est pas admise par tous, pour un art qui est aussi une industrie, comme disait André Malraux), on découvrira mieux son univers, ses thèmes de prédilection, ses constantes formelles, en voyant les films qu'il a tournés et qui ont disponibles en DVD.
- Le choix d'un bon plan, d'une problématique intéressante et claire, une introduction de qualité et une conclusion qui reflète la personnalité du candidat sont des gages de réussite, à condition bien évidemment que ce dernier n'est pas fait une impasse sur le film.
- Une bonne connaissance des « Mots du cinéma » est indispensable.
- Profitons en pour rappeler aux candidats qu'ils disposent en salle de préparation d'ouvrages spécialisés (*200 mots-clés de la théorie du cinéma ; Dictionnaire théorique et critique du cinéma ; Dictionnaire du cinéma*) dont on peut se demander parfois s'ils ont été consultés.
- Toute leçon, en littérature comme en cinéma, se termine par un entretien avec le candidat. Cet entretien n'a pas pour but de poser des questions piège ou de mettre le candidat en

défaut. Dans le pire des cas, il vise à tenter de le faire revenir sur des erreurs importantes ; dans le meilleur, à lui permettre de préciser un ou deux points sur lesquels il est passé rapidement, afin d'augmenter sa note en fonction de son jugement et de sa culture. Camper sur ses positions n'est souvent pas une marque d'intelligence ; mais les palinodies ne donnent pas non plus une haute idée du candidat. C'est pourquoi il convient d'adopter une attitude mesurée.

- Le jury ne demande qu'à être séduit dans son ensemble par les propos du candidat, et lorsqu'il l'est, son évaluation est peut-être un peu moins exigeante qu'en littérature, car il ne méconnaît pas les difficultés diverses et variées rencontrées par ce dernier dans la préparation de l'épreuve.

MP VEYRET, IA-IPR de Lettres (Poitiers)
(Avec l'aide précieuse d'Olivier Curchod)