

**Leçon portant sur l'œuvre cinématographique**  
**(*Van Gogh*, Maurice Pialat, 1991 – édition DVD Gaumont Vidéo, 2003)**

Quarante leçons portant cette année sur l'œuvre cinématographique (dont quinze « études filmiques »), ce qui place la leçon de cinéma en bonne position par le nombre de sujets tombés (16,4 %). C'est dire si, six ans après son introduction à l'agrégation interne de Lettres modernes (et deux ans après le passage au support DVD), cette épreuve un peu particulière occupe à l'oral de notre concours une place dont il faut d'emblée redire aux candidats à venir qu'ils auraient tort de la négliger, par exemple en ne s'y préparant qu'une fois apprise leur admissibilité.

On en regrette d'autant plus la moyenne un peu décevante : quarante exposés notés de 02 à 14 (parmi lesquels treize atteignent ou dépassent la moyenne), pour une moyenne globale s'établissant à 8,1 (contre 8,9 aux leçons portant sur les œuvres littéraires). Encore faut-il préciser que les « études filmiques » n'ont pas démerité (8,6, contre 7,7 seulement aux sujets thématiques). L'impression de relative déception s'observe surtout par l'écart creusé entre un grand nombre de notes basses ou très basses (quinze leçons de 02 à 06) et la rareté de notes élevées (cinq 14, et aucune note supérieure contrairement aux quatre sessions précédentes).

À ce phénomène conjoncturel on peut avancer deux causes principales. La première est que trop de candidats ne semblaient pas prêts à affronter leur admissibilité, *a fortiori* une épreuve de leçon cinématographique pour laquelle il n'est aucune chance de succès si sa préparation n'a pas été engagée dès le départ. Visionner deux ou trois fois le film au programme et apprendre à la va-vite un cours ou un ouvrage spécialisé ne suffisent évidemment pas. La seconde raison tient peut-être aussi au fait que le film de Pialat n'a hélas guère « parlé » aux candidats (pour citer un membre du jury) : vérification du sentiment d'incompréhension dont Pialat se disait lui-même victime auprès du grand public, ou singularité d'une esthétique aux marqueurs sans doute moins immédiatement voyants que ceux d'un Bresson (2006) ou d'un Resnais (2005) ? Quoi qu'il en soit, un jury d'agrégation peut légitimement attendre des candidats qu'ils sachent dépasser les impressions de simple spectateur, qu'ils saisissent l'opportunité offerte de découvrir et de se familiariser avec l'œuvre et le style d'un cinéaste majeur (dont la filmographie réduite permettait en outre de voir au moins deux ou trois autres films aussi remarquables que *Van Gogh*), bref qu'ils témoignent, certes non d'une « cinéphilie » patentée, du moins d'un esprit d'ouverture culturelle et d'un appétit intellectuel propres à des professeurs de lettres en exercice.

## **Matériel**

Le jury se plaît à constater cette année une familiarisation croissante de la plupart des candidats dans la maîtrise correcte du matériel. Les cas d'incompétence notoire (renoncement à diffuser un seul extrait, invectives gaffeuses contre la technique, voire dérèglement pur et simple de l'appareillage...) se comptent désormais sur les doigts d'une main. De fait, est-il bien raisonnable de s'inscrire à ce concours lorsqu'on se sait prendre le risque de devoir avouer au jury n'avoir jamais eu en main une télécommande?

Le passage au DVD est bien accepté. Cet outil, s'il ne permet plus, comme autrefois, de « caler » plusieurs cassettes sur les débuts d'extraits que l'on voulait diffuser, offre la possibilité d'une circulation rapide d'une extrémité à l'autre du film, voire de tenter – comme y sont parvenus quelques candidats – une brève comparaison entre deux passages (par exemple, les modalités respectives d'entrée en scène de Vincent et de Marguerite). Dans le cas des « études filmiques » (dont il sera question spécifiquement plus loin), la simple maîtrise de l'arrêt sur image et des avance/retour rapides devrait inviter à multiplier les citations ponctuelles prélevées dans le corpus mis à l'étude.

Or s'il est vrai que les candidats savent à présent mettre la main sur les quelques extraits qui illustreront leur propos, baisser ou hausser le son du téléviseur pour éviter au besoin le brouillage avec leur commentaire, trop rares encore sont ceux qui osent profiter des avantages du changement rapide de « chapitre » sans repasser par le « Menu » pour sauter d'une citation à l'autre, et plus rares encore ceux qui osent jouer de l'arrêt sur image ou du ralenti pour asseoir une démonstration fructueuse. Sur ce dernier point, que les candidats acceptent de s'entraîner un peu chez eux, voire dans leur classe, à cette modeste manipulation, qu'ils la testent ensuite une ou deux fois durant les six heures de préparation, et ils vérifieront l'effet favorable produit sur le jury – à condition, bien sûr, qu'un commentaire approprié accompagne cette maîtrise technique élémentaire.

Rappelons que, depuis le passage au DVD, le candidat jouit du confort de rester dans la même salle pour sa préparation et pour son exposé (c'est le jury qui le rejoint à l'heure dite). Il est donc indispensable de consacrer les toute premières minutes de l'épreuve à prendre possession tranquillement des lieux et du matériel attribués (comme le fait du reste lui-même le jury la veille de l'oral), et à tester les quelques consignes particulières relatives à la télécommande et au téléviseur inscrites au tableau noir de la salle. Et, en cas de difficulté ponctuelle, un appariteur alertera l'examineur qui viendra vérifier le matériel et rassurer le candidat.

## Autres outils

Le candidat trouvera de surcroît dans sa salle trois usuels spécifiques (référencés en fin de rapport) et, les années où l'édition le permet, la livraison de l'*Avant-scène cinéma* consacrée au film au programme. Il faut avoir pris le temps durant l'année de vérifier (en librairie, en bibliothèque) le profit que l'on peut tirer de ces ouvrages. Les trois usuels serviront certes non à découvrir, mais à vérifier au besoin telle affirmation qu'on envisage dans son exposé et touchant par exemple à l'histoire du cinéma, au parcours de l'auteur, etc., ainsi que la propriété de tel terme du vocabulaire technique si l'on a un doute avant de l'employer.

Ouvrons ici une parenthèse sur cette question lexicale. Le jury n'attend pas des candidats qu'ils soient des spécialistes du langage cinématographique. Les termes à utiliser dans une démonstration se comptent sur les doigts de quelques mains : ne pas confondre « gros plan » et « plan rapproché », « travelling » et « panoramique », « plongée » et « contre-plongée », « entrée dans le champ » et « amorce », savoir repérer et commenter par exemple un « plan-séquence », une « profondeur de champ », un « plan fixe » ou « en mouvement », être sensible à la durée et au nombre de « plans » (qui conditionnent le rythme d'un montage), connaître le profit à tirer des notions de « découpage », de « cadrage » et de « montage » – voilà le bagage spécifique minimal dont doit pouvoir disposer tout exposé portant sur un film et que les candidats trouveront employés en parcourant le premier *Avant-Scène* venu ou n'importe quelle monographie de film (collections « Synopsis » de chez Nathan ou « Clefs concours cinéma » de chez Atlande).

Un mot d'une utilisation raisonnée de l'*Avant-Scène*, lorsqu'un tel ouvrage existe sur le film mis au programme (Pialat en 2007, Varda en 2004). Le découvrir le jour de l'épreuve se passe de commentaire, tout comme le substituer purement et simplement au film lui-même. L'*Avant-Scène* est un instrument précieux s'il permet en amont de s'être approprié le film, de mieux savoir le jour J retrouver en quelques secondes tel détail de dialogue, de découpage, d'effet sonore ou visuel, de numéroter ou de dénombrer les plans, etc., ce que l'on ne fera à l'épreuve que si l'on a un peu pratiqué cet outil auparavant. On veillera aussi à toujours le confronter au détail du film lui-même (le numéro consacré à *Van Gogh* comportait de nombreuses erreurs de retranscription que trop de candidats ont reconduites étourdiment). En se préparant durant l'année, on tirerait un grand profit d'une lecture menée une fois en continu, crayon en main, confrontée au visionnement du film (un après-midi y suffit), petit entraînement qui garantit l'appropriation conjointe de l'ouvrage, de la télécommande et du film lui-même.

Par ailleurs, l'appareil critique (interviews, préfaces, dossier de presse...), variant d'une livraison à l'autre, ne servira que si l'on en a intégré au préalable certaines informations, non si l'on y cherche en désespoir de cause durant l'épreuve quelque chose à dire sur son sujet. Comme le soulignent d'évidence tous les examinateurs, il y a donc une mauvaise et une bonne utilisation de l'*Avant-Scène* : dans un cas, la morne lecture à voix haute de tel ou tel passage substitué au film, la prise pour argent comptant de telle erreur de retranscription ; dans l'autre cas, savoir faire de l'*Avant-Scène* durant sa préparation puis son exposé « un véritable outil de gestion du temps », un moyen de se référer vite et bien à certains plans numérotés comme on le ferait de pages, scènes, chapitres ou autres d'une œuvre littéraire.

### **Sujets et problématiques**

Mais que les quelques considérations précédentes ne soient pas l'arbre qui cache la forêt, elles établissent la condition nécessaire mais non suffisante d'un exposé réussi. Or, en la matière, les rapports le répètent d'année en année, la leçon cinéma ne diffère en rien, dans son esprit et sur le fond, des autres leçons. C'est pourquoi le principal regret émis sur les leçons portant sur *Van Gogh* pointe de nouveau les « dérapages » dans la compréhension et le traitement du sujet posé, les problématiques improbables, voire les contresens, les plans d'exposé répétitifs ou sans progressivité, le délayage des remarques, bref l'absence de mise en tension claire et efficace du problème mis à l'étude. Des indices simples dans le libellé du sujet comme un point d'interrogation, une conjonction de coordination, un singulier ou un pluriel devraient interpeller le candidat et l'aider à fonder sa réflexion sur une dynamique qui fuira les récitations de cours, les placages de connaissances, les dérives, la paraphrase.

La liste des vingt-cinq sujets proposés ci-dessous permet de vérifier les principales entrées qui ont présidé, comme les autres années et comme pour les leçons littéraires, à l'élaboration des sujets.

Elle peut inviter les futurs candidats à se constituer à l'avance leur propre liste.

Un film à costume ? – Un film d'époque ? – Un récit hagiographique ? –  
« J'voudrais que vous fassiez mon portrait » – « Monsieur Van Gogh est peut-être pas un homme à prendre ses responsabilités » – Le corps – Les corps – Le corps de l'artiste – Les personnages féminins – Mademoiselle Gachet et Marguerite – Marguerite et Vincent – Le simplet – La figure de Van Gogh – Familles – Effets de groupe – Le travail – Le quotidien – Boire et manger – Portes, cadres et fenêtres – Les peintres – Peindre et parler – La peinture – La représentation – L'ironie – « Comme c'est difficile de faire simple ».

Certains sujets sont centrés sur la notion de personnages (au sens large). « Marguerite et Vincent » ne suppose évidemment pas que l'on additionne l'étude de ces deux protagonistes, mais qu'on saisisse la représentation d'un couple d'un nouveau genre qui s'élabore en cours de film. Comme l'a d'ailleurs bien vu le candidat traitant ce sujet, on pourra s'interroger, par exemple, sur les caractérisations respectives des personnages (en mettant ici à contribution les spécificités du cinéma : dialogue, costume, choix de casting, gestuelle, cadrages...), sur le rôle de ce couple (né de l'imaginaire du cinéaste) dans le schéma narratif et dans la singularité du projet « biographique », etc. « Mademoiselle Gachet et Marguerite » – formulation astucieuse dont le candidat devait faire crédit au jury qu'il n'y avait là nul lapsus, mais la volonté d'attirer l'attention sur deux facettes au moins d'un même personnage, conformément aux dénominations différentes dont est désignée en cours de film la jeune femme jouée par Alexandra London – un tel sujet permettait de s'interroger, par exemple, sur les sources d'un tel personnage, sur son dédoublement tout au long du film, de se demander si Pialat avait des façons différentes de filmer chacune de ces deux facettes et la comédienne de les camper, bref si l'on ne pouvait pas voir dans cette dualité un des facteurs de construction du récit et du style (comment et pourquoi « Mademoiselle Gachet » devient peu à peu « Marguerite » ?). « Effets de groupe » excluait qu'on se borne à dissocier « effets » et « groupe », puis à dresser un catalogue des « groupes » repérables dans le film : quelle place occupent plutôt ceux-ci dans un film consacré à « Van Gogh », quelles implications dans la représentation sociale impliquent-ils et quel matériau filmique offrent-ils à un cinéaste tel que Pialat, quels rapprochements et quelles distinctions peut-on opérer avec la représentation du groupe en peinture, comment surtout Pialat met-il en scène ses groupes (tablee familiale, prostituées des bords de l'Oise, ginguette, travailleurs au village, fêtards du bastringue, etc.) ? Un peu de familiarité avec l'œuvre de Pialat aurait en outre appris que la représentation du groupe est chez lui une constante particulièrement révélatrice de son appréhension des êtres et des corps sociaux, et qu'elle donne matière à de nombreuses séquences où son art se reconnaît entre tous. Quoi qu'il en soit, le jury rappelle que tous les sujets qui mettent en jeu de près ou de loin des personnages devraient interdire aux candidats de se rabattre sur des considérations psychologiques, toujours improbables et impressionnistes, et qui n'ont guère de chance de déboucher sur des enseignements fructueux.

D'autres sujets convergeaient sur une problématique de type générique, et permettaient d'interroger les rapports de *Van Gogh* d'une part avec la représentation de l'histoire, d'autre part avec « le biographique » (cher aux programmes de 1<sup>re</sup>) et l'art du portrait. Dans ces domaines, les candidats n'ont guère voulu aller au-delà de développements tout faits sur

l'anticonformisme prêté à Pialat dans l'approche biographique, sur le croisement du portrait et de l'autoportrait, sur de mornes « anachronismes » de détail, sur un « réalisme » sans cesse affirmé, rarement analysé voire discuté. À ce compte-là, mieux aurait valu identifier nettement au préalable contre quels types de représentations *Van Gogh* s'écrit, celui, par exemple, genre arts et traditions populaires, du « film d'époque » (exemple le *Germinal* de Berri dont un candidat, à l'entretien, ne voit rien qui diffère du film de Pialat), celui du récit de vie édifiant ici déconstruit, celui, à effets, de la plupart des « biopics » (*biopictures*). À la place, on se contente d'étudier « La figure de Van Gogh » à la lueur de la psychologie, ou l'on croit que la représentation d'une époque se signale par un liste de « tableaux vivants » (qui sont pourtant la marque d'un académisme cinématographique aux antipodes de Pialat).

On en vient ainsi à la nature, au rôle et aux formes mêmes de la mise en scène du quotidien dans ce film, ce à quoi quelques sujets invitaient soit explicitement (« Boire et manger », « Le quotidien »), soit obliquement (« La représentation », « Le travail », « Portes, cadres et fenêtres »...). De tels sujets, peut-être plus que tous autres, exigent toujours une connaissance précise du film (occurrences et effets), sinon le temps de préparation est dilapidé à constituer un catalogue (scènes de repas, décomptes de... portes et fenêtres) qui risque de devenir le plan même de l'exposé (« Boire et manger » a ainsi produit un simple relevé de scènes, peu interprétées et nullement problématisées). Sur de tels sujets, le jury a donc surtout sanctionné les délayages abstraits, coupés de la spécificité des images et du son, et toujours valorisé les tentatives de « fonder l'argumentation » sur l'« attention prêtée aux figures et procédés spécifiques du style » de Pialat (extraits du rapport sur un exposé réussi traitant « Le quotidien »).

Les défauts précités ont été particulièrement saillants quand il s'est agi d'interroger la question du ou des corps : trois sujets invitaient à cette problématique riche d'une abondante littérature critique (en peinture, littérature ou cinéma, notamment sur Pialat), mais ils ont hélas produit des exposés insuffisants où, hors de toute problématisation du corps au cinéma (cadrages, gestuelles, questions de l'incarnation par le comédien, du vêtement et de la nudité, etc.), on a égrené des exemples non significatifs, voire des contresens (le « corps de l'artiste » n'invite pas à étudier la solitude de Vincent dans ses relations au monde). Quant aux sujets sur la peinture (trois occurrences de nouveau), pour attendus qu'ils étaient, ils n'ont réussi qu'à un seul candidat. Mais il est vrai que les qualités ou les défauts pointés à leur propos par le jury demeurent ceux de toute leçon réussie ou ratée : dans un cas (« La peinture »), bonne construction de l'exposé, variété des questions posées au sujet, prise en compte du caractère cinématographique de l'œuvre (donc de la question) ; dans les deux autres (« Peindre et

parler », « Les peintres »), absence de problématisation, méconnaissance de l'œuvre voire de l'épreuve, rareté de l'illustration à l'écran.

Ajoutons que, de façon générale sur les rapports entre cinéma et peinture (qui dépassaient bien sûr le cadre des trois derniers sujets évoqués), le jury s'étonne qu'un grand nombre de candidats croient que le cinéma (ou le film de Pialat) n'entretient avec la peinture qu'une relation simpliste d'intertextualité figée, de citation/reproduction de carte postale : ce qui a valu des listes, aussi savantes qu'indigestes, de titres de tableaux ou de noms de peintres dont tel plan de *Van Gogh* serait une citation littérale ou un hommage. Par-delà la question de la spécificité de l'expression cinématographique, et de la singularité du film de Pialat, c'est la complexité même de la notion d'intertextualité qui mériterait d'être revérifiée.

Avant d'en venir au cas particulier des « études filmiques », on déduira de tout ce qui précède deux évidences.

D'abord, le jury s'interdit, à juste titre, de proposer des sujets purement « techniques » ou isolant une composante cinématographique (la couleur, les sons, le montage, le décor, la musique, l'interprétation...), mais il attend que les candidats aient toujours à l'esprit de telles composantes pour étayer leurs commentaires et leurs démonstrations.

Ensuite, et contrairement à une appréhension tenace, il n'y a pas de sujet « facile » ou « difficile » (pas plus en cinéma qu'en littérature), mais une préparation appropriée qui permette ou non au candidat d'interroger efficacement son sujet. Les trois sujets qui, cette année, s'inspiraient d'une réplique du film (à valeur ou non métonymique), illustrent cette évidence : tel exposé raté (« «Monsieur Van Gogh...» ») s'est rabattu sur la lecture des dialogues et sur des affirmations psychologiques, les deux autres ont su témoigner d'une connaissance honorable du film tout en parvenant à interroger son projet esthétique. Ajoutons seulement que, face à ce type de sujets, il conviendrait de partir d'une contextualisation rigoureuse de la réplique dont le jury a fait un sujet, ce qui permettrait notamment de pouvoir au besoin dépasser son caractère limité ou péremptoire (ainsi, on aurait eu profit à voir que la formule « Comme c'est difficile de faire simple », pour tentant qu'il soit de la rapporter à l'art de Pialat, émane du docteur Gachet dans une scène à forte connotation ironique).

### **Le cas particulier des « études filmiques »**

Nous l'avons dit en débutant, cet exercice a, cette année, globalement mieux réussi aux candidats, sans doute parce que ceux-ci ont pu ou su davantage faire la preuve d'une certaine maîtrise des spécificités de l'expression cinématographique (et du matériel).

Rappelons que l'« étude filmique » est, par principe et dans son esprit, l'exacte réplique de l'« étude littéraire » – laquelle est au commentaire composé (quoique traitée à plus grande échelle) ce que les autres sujets sont à la dissertation. Comme pour toute leçon, sa réussite passe donc par la problématisation du sujet, la cohérence de l'exposé, la fermeté de l'illustration.

Voici la liste des sujets d'« études filmiques » qu'a inspirés *Van Gogh* :

L'ouverture du film (6 mn env., plans 1-18) – Vie à l'auberge et portrait de l'Idiot (6 mn env., 37-54) – Portrait de l'Idiot, visite de la collection Gachet, début de la séance de pose (8 mn env., 42-milieu 68) – La séance de pose (7 mn env., plans 68-milieu 78) – Vincent et les prostituées au bord de l'Oise (7 mn env., 80-108) – Repas familial (114-149, 9 mn env.) – Promenade familiale à la guinguette (9 mn env., 150-178) – Visite de Gachet à l'atelier de Vincent (7 mn env., 234-246) – Au bastringue (7 mn env., 366-388) – Agonie et mort de Vincent (10 mn env., 434-468) – Mort de Vincent et retour de la vie (8 mn env., 445-471) – La fin du film (8 mn env., 451-fin générique de fin).

(Précisons que les billets remis aux candidats ne portent que les bornes de l'extrait proposé : minutage au compteur, éventuellement accompagné de quelques mots de repérage tels que dialogue, geste, son, cadrage. Les titre, durée approximative et numéros de plans mentionnés ci-dessus le sont donc uniquement pour faciliter l'identification par le lecteur des sujets donnés.)

Comme chaque année, ont été donnés à l'étude des passages attendus (le début ou la fin du film, la mort de Vincent, le portrait de Marguerite Gachet, le repas familial, la guinguette, le bastringue), d'autres moins (la vie à l'auberge, la visite de l'atelier...). Quoiqu'il en soit, la longueur et le rythme même d'une séquence chez Pialat autorisaient des délimitations variées si l'on ne voulait pas proposer au candidat des extraits de plus de dix minutes ; on comparera ainsi les découpes différentes auxquelles ont donné lieu la séance de pose de Marguerite ou l'agonie et la mort de Vincent. Quant à la longueur proprement dite (cette année de six à dix minutes, d'une dizaine à une trentaine de plans), elle varie toujours en fonction de la cohérence du passage retenu par le jury et du style du cinéaste (succession de plans brefs lors de la mort de Vincent, admirables plans longs chers à Pialat, tel celui, de 3 mn 53, montrant la mise en route de la séance de pose chez Gachet).

Aussi les candidats auront-ils toujours intérêt à interroger la signification et les enjeux des deux bornes extrêmes fixées par le jury (qui ne correspondent pas forcément à des césures fortes du film), puis à étudier de près la composition du passage (qui pourrait fournir une première partie d'exposé). Ainsi, dans le long épisode du bastringue, demander au candidat de



débuter avec la chanson *La Butte rouge* et de finir sur les dernières notes du Cancan permettait-il de repérer la place, la nature et le rôle des trois moments musicaux (un chant *a capella*, une Marche, un Cancan) dont la succession et la variété fondent la structure de l'extrait et les choix de mise en scène. Ainsi, travailler la fin du film jusqu'au générique enlevé par la coda du dernier mouvement *vivace* de la symphonie de Honegger, c'était peut-être inciter à voir que le brusque lyrisme de la musique imprime, après la sécheresse énigmatique de la dernière réplique et du dernier gros plan, une rupture de ton caractéristique de Pialat.

Il convient aussi de respecter les bornes de l'extrait proposé. Quelques candidats, voulant sans doute prouver leur connaissance du reste du film (il est d'autres moyens) se sont trop longuement attardés sur d'autres moments que celui qu'ils avaient à appréhender (telle candidate, dans un exposé par ailleurs sérieux, a eu tort de commenter, en première citation, un passage qui ne figurait pas dans son corpus, ce qui a dilué la cohérence de son propos et retardé d'autant l'entrée dans le vif du sujet) : les extraits proposés sont suffisamment riches pour qu'il soit indispensable de se concentrer sur eux – ce qui n'interdit évidemment pas au candidat de faire des allusions verbales à d'autres moments du film, et, s'il y tient, de proposer une brève comparaison mais qu'il réservera en ce cas à la dernière partie de son exposé, une fois fermement explicités les grands axes de lecture de son corpus.

Les reproches le plus souvent adressés par le jury à des prestations insuffisantes en « étude filmique » portent sur deux points majeurs : la problématisation de l'extrait et l'organisation de l'exposé. Le jury n'attend ni démonstrations ni plans d'étude *a priori*, mais souhaite simplement comprendre en toute clarté ce qui, aux yeux du candidat, fait la singularité dramatique et esthétique du passage. Par exemple, que l'étude de l'extrait du bastringue soit au moins sensible à la force d'envoûtement qui s'en dégage, cristallisée autour de la célèbre Marche (paraphrasée de John Ford) qui offre aux personnages, presque tous réunis à l'écran, un moment de fusion unique contrastant avec le reste du film, une de ces séquences mystérieuses qui, chez tout grand cinéaste, comme l'écrivait un critique de l'époque, « ne veulent rien dire et pourtant disent tout ». On comprendra alors l'effarement du jury à qui le candidat interrogé sur cet extrait tenta d'en démontrer *mordicus* le caractère... macabre et la visée programmatique du prochain suicide de Vincent (il est vrai que la toute dernière scène du film sera, à l'entretien, interprétée comme la preuve de la frivolité de Marguerite se préparant à faire du jeune peintre son nouvel amour...).

Le jury a en effet été surpris de voir que les extraits proposés servaient de prétextes à certains candidats pour plaquer des interprétations improbables, obscures, voire aberrantes, ou encore

« un symbolisme de pacotille » (comme le note avec une sévère lucidité un examinateur à propos de l'étude du début du film). Peut-être faut-il voir là un malentendu ou une dérive contre lesquels il faut mettre nettement en garde les futurs candidats: un passage de film, comme pour une œuvre littéraire, ne réclame nullement, pour être commenté, qu'on y cherche ou qu'on y plaque on ne sait quelle signification énigmatique, ni le condensé des thèmes et autres effets de style peu ou prou associés à l'auteur concerné. Certes, on est d'autant plus sensible aux traits caractéristiques d'un passage qu'on l'aborde muni de connaissances ; mais on veillera aussi à garder la disponibilité de jugement et de goût nécessaire pour être sensible à sa singularité, sans complication excessive.

Un mot, sans attendre le développement suivant, d'une caractéristique forte de l'« étude filmique » : la part à réserver aux citations et à leurs analyses. Le jury est en droit d'attendre d'un candidat qui a passé six heures en compagnie de quelques minutes de film qu'il fasse ensuite partager au jury le plaisir d'en voir quelques passages. Trop de citations sont ainsi lancées et aussitôt interrompues, ou bien l'on nous prive du son, et l'on ne prend pas le soin d'avertir le jury de ce qui va devoir retenir son attention. Et pourquoi attendre la douzième minute d'exposé avant de diffuser de premières images, pourquoi montrer celles-ci forcément dans l'ordre linéaire de l'extrait, pourquoi paraphraser ce que le jury aimerait, à tout prendre, avoir d'abord plaisir à simplement voir et écouter ? La familiarité acquise durant la préparation de l'année doit conduire les candidats à savoir vite et bien sélectionner leurs citations et à les répartir équitablement au fil de l'exposé, à circonscrire à l'avance le bref commentaire qu'ils en tireront, à mettre en valeur chacun par quelques mots avant diffusion, puis, après avoir laissé au jury le temps de goûter ces quelques instants de visionnement, à conduire (à l'aide de la télécommande) les quelques démonstrations que l'on veut opérer. Ces rendez-vous capitaux de l'exposé d'« étude filmique », chaque fois qu'ils ont été réussis, ont pesé lourd dans l'appréciation finale portée par le jury.

### **Citations**

Disons-le avec force : la question de l'illustration d'une leçon cinématographique est déterminante dans la réussite de l'épreuve. Le jury, notamment ses membres non spécialistes, réserve à ce rendez-vous quotidien une bienveillance *a priori* – à condition qu'on lui offre de visionner et de mieux comprendre quelques passages significatifs. On ne s'étonnera donc pas que les rares candidats qui ne sont pas parvenus, en quarante minutes, à montrer ne serait-ce que quelques secondes de *Van Gogh* aient obtenu une note disqualifiante.

Rappelons qu'en matière de citations de film, il faut savoir varier les modalités. Si la diffusion sur écran est toujours un passage obligé et attendu, on doit aussi recourir à des allusions précises et nombreuses et employer les mentions de dialogue à bon escient. Le nombre d'extraits à montrer et leur durée n'est pas intangible. Mais à condition qu'ils aient été bien sélectionnés en fonction de ce que l'on veut en tirer, il serait bon de parvenir à en montrer au moins quatre ou cinq (de quelques dizaines de secondes à une ou deux minutes selon les cas), l'idéal étant de proposer deux citations par « partie » d'exposé (voire un peu plus pour une « étude filmique »), ce que plusieurs candidats parviennent à faire.

Ces citations seront brièvement introduites (un membre du jury note que, en une semaine de commission, un seul candidat aura su annoncer à l'avance ce qui allait être significatif : « Je vous demande de regarder plus particulièrement le jeu des lumières »). L'extrait sera ensuite diffusé avec le son, puis, moyennant l'arrêt sur image et le retour rapide, fera l'objet d'une brève démonstration (et l'on peut alors, mais alors seulement, baisser le son, pratiquer l'arrêt sur image, le ralenti, etc.). Le contenu de cette démonstration doit avoir été prévu à l'avance, voire pour certaines testé durant la préparation, au lieu d'être manifestement improvisé à chaud. Surtout, ne pas rester sans rien dire, ne pas paraphraser, ne pas vouloir non plus « tout dire », mais pointer les deux ou trois traits utiles à la démonstration générale. Enfin, après avoir laissé à l'écran une image fixe à partir de laquelle on reprendra plus tard la recherche de l'extrait suivant, revenir posément à sa table et au fil de son exposé.

Dans le commentaire, on témoignera, sans forfanterie ni étourderie, de sa maîtrise du langage technique (voir plus haut), et l'on privilégiera les composantes qui ont nécessité le recours à la citation sur écran : mouvements d'appareil et cadrages ; détails de costume, de décor, de gestuelle, de jeux de regards ; effets sonores (dialogue, silences, bruits, musique) ; enchaînements de montage, etc.

Si, au terme d'une citation, le jury a le sentiment d'avoir profité de l'extrait et compris pourquoi on vient de le lui montrer, que le candidat soit assuré que la partie est bien engagée. Voilà l'attente, incontournable mais qu'on nous accordera de ne pas trouver exorbitante, de ces quelques rendez-vous en cours d'exposé qui font le prix d'une leçon de cinéma réussie.

### **Quelques mots d'encouragement**

Voici pour finir quelles devraient les grandes étapes qui conduiront un candidat à profiter pleinement de la chance qui lui est offerte de « tirer » un jour d'oral une leçon portant sur l'œuvre cinématographique.

- Engager la préparation le plus tôt possible dans l'année en parallèle avec celle du programme littéraire. Sans attendre le début des cours ou la parution rituelle d'un ouvrage critique à l'automne, replacer d'abord le film et son auteur dans son contexte moyennant les ouvrages que l'on pourra trouver au CDI, dans n'importe quelle bibliothèque municipale, voire sur certains sites Internet (Pialat disposait cette année d'un site bien informé), et en n'omettant pas non plus de voir quelques autres films du même auteur. Puis, fort de ce premier petit pécule de connaissances, engager l'appropriation personnelle du film en multipliant les visionnements (et leurs angles d'approche : construction du récit, jeu des comédiens, thématique, séquences phares...). Savoir s'arrêter sur quelques passages courts, tenter d'en établir par exemple un découpage sommaire (pour se familiariser avec le décompte des plans, le repérage des éléments saillants...). Et visionner le film régulièrement au fil des mois, seul moyen d'en acquérir une solide connaissance personnelle.
- Dans les semaines précédant l'oral, forcément chargées, on mettra surtout l'accent sur l'établissement d'une liste de sujets (thématiques ou « études filmiques ») auxquels on pense pouvoir être confronté, et on se testera brièvement (plans d'exposé, sélections et études de citations).
- Le jour J, les six heures de préparation seront occupées de la façon suivante : prendre possession des lieux et du matériel ; travailler la problématisation du sujet en la confrontant mentalement à la demi-douzaine de citations qui paraissent s'imposer (nul besoin à cette étape de se rapporter au film si on le connaît précisément) ; vérifier ensuite à l'écran ces quelques extraits pour enrichir les démonstrations que l'on bâtit sur le papier ; élaborer son plan et y répartir harmonieusement les citations et leurs modalités d'étude ; prendre alors une heure environ pour travailler à l'écran ses démonstrations ; travailler enfin l'introduction et la conclusion de façon que celles-ci fassent ressortir avec la plus grande netteté le projet d'étude et les réponses que l'on compte y apporter. Le temps restant des six heures de préparation servira à tester un ou deux commentaires d'extraits, et à figer à l'écran le début du premier extrait avec lequel on accueillera le jury lorsqu'il pénétrera dans la salle à l'heure dite.
- L'exposé lui-même, on le sait, est une course contre la montre qui ne doit pas pour autant nuire à la clarté de l'exposé. On aura veillé au préalable à minuter les cinq grandes étapes de sa prestation (deux ou trois minutes d'introduction, dix minutes par partie, une ou deux minutes de conclusion), et on fera tout, en cours d'exposé, pour respecter ce minutage (afin de proscrire ces premières parties qui s'éternisent jusqu'à

la 25<sup>e</sup> minute, et ces troisièmes parties expédiées de la 36<sup>e</sup> à la 39<sup>e</sup>...). Si, en cours d'exposé, le temps vient à manquer, ne pas hésiter à réduire son ambition dans le détail des démonstrations, voire à sacrifier une ou deux citations quitte à l'indiquer en toute transparence auprès du jury tout en lui résumant quel en aurait été l'apport). Enfin, conclure avec le souci, que nous enseignons à nos élèves, de répondre nettement à la question posée par le sujet.

- L'entretien, enfin, tous les rapporteurs le rappellent, est un moment d'échange véritable. Dans certains cas, le jury tentera de faire redresser une erreur, dans d'autres, il fera préciser un point de la démonstration, dans d'autres encore il voudra prolonger le dialogue en testant, par exemple, la connaissance que le candidat peut avoir du film ou de son auteur. On sait que, dans ces quelques minutes importantes où tous les membres du jury peuvent intervenir à leur tour, le candidat ne gagne rien à répéter ce qu'il a déjà dit, mais à saisir vite et bien les perches que lui tend son interlocuteur.

Puissent les prochains candidats, comme ont su le faire certains de cette année, saisir cette chance que leur offre la leçon portant sur l'œuvre cinématographique de faire preuve de leur curiosité et de leur disponibilité intellectuelles, et vivre sa préparation durant quelques mois comme un moyen de se changer efficacement les idées ! Qu'ils sachent ensuite communiquer à leur auditoire, le jour de l'épreuve, le plaisir qu'ils ont eu à découvrir et à s'approprier ce film, et ils peuvent être certains que ce plaisir sera partagé.

Qu'on me permette de remercier, pour finir, mes collègues ainsi que mes prédécesseurs pour leurs précieux avis et qui ont inspiré le présent rapport, et d'adresser à tous les candidats mes vœux sincères de bon courage dans leur préparation à venir et de réussite le jour J.

Olivier CURCHOD  
Professeur de Lettres classiques  
CPGE (Douai)

#### **Usuels disponibles en salle de préparation :**

- BESSALEL et GARDIES, *200 Mots-clés de la théorie du cinéma*, Le Cerf, 1992.
- PASSEK (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 2001.
- AUMONT et MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Nathan, 2001 (rééd. Colin).