

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR CASQUE D'OR

Le film au programme cette année était *Casque d'Or* (Jacques Becker, 1952), mis à la disposition des candidats en salle de préparation (et de passage) sous la forme d'un DVD. Dans cette même salle, ils pouvaient cette année consulter *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (André Gardies et Jean Bessalel, Éditions du Cerf, collection 7ème Art, 1992), le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont et Michel Marie, Nathan, collection « Analyse / théorie », 2001) ainsi que le *Dictionnaire du cinéma* (Jean-Loup Passek, Larousse, 2001).

Attirons l'attention sur le fait que les deux premiers volumes cités peuvent être très utiles aux candidats dans le temps de leur préparation, mais en amont également dans le cours de l'année : publiés par les pionniers des études cinématographiques dans l'université française, ces ouvrages sont très accessibles aux littéraires, fournissent des éléments de définition très clairs, mais également des points d'appui très précieux pour problématiser un certain nombre de questions (posées avec méthode ; au hasard : l'énonciation, l'espace, le plan, le traitement du temps, etc.). Ces ouvrages ne peuvent évidemment se substituer à la réflexion personnelle sur le film, mais peuvent contribuer à en assainir les bases.

1. TYPES DE SUJET – RÉSULTATS

Les sujets de leçon ou étude filmique (étude d'un extrait correspondant à l'étude littéraire) s'apparentent aux sujets proposés en littérature — à cette différence que, compte tenu de la formation initiale des candidats, la technicisation des questions est fortement limitée (aucun sujet ne portait directement sur le montage, les cadrages, les mouvements de caméra, etc.).

On peut classer formellement les types de sujet en quatre catégories, dont voici une sélection représentative de la logique du jury :

un thème (unique ou couplé) :

- Les femmes dans *Casque d'Or*.
- Couples et groupes dans *Casque d'Or*.
- Usages de la parole dans *Casque d'Or*.
- Être ensemble dans *Casque d'Or*.
- L'univers sonore.
- Les personnages secondaires dans *Casque d'Or*.
- Le temps dans *Casque d'Or*.

un motif spécifique du film :

- *Casque d'Or* : L'Ange Gabriel.
- *Casque d'Or* : le temps des cerises.
- La belle époque.
- Ville et campagne dans *Casque d'Or*.
- Échanges et transactions dans *Casque d'Or*.
- Loi et hors-la-loi dans *Casque d'Or*.

une question :

- *Casque d'Or* : un mélodrame ?
- *Casque d'Or* : une tragédie ?
- *Casque d'Or* : un film réaliste ?
- Marie : femme objet ?

une citation :

- « Ils savent danser, les charpentiers ? » la tragédie dans *Casque d'Or*
- *Casque d'Or* : « ça colle bien, vous deux ! »
- *Casque d'Or* : « J'danse pas ! »

Les études filmiques ont porté sur des segments légèrement inférieurs à 10 minutes ; en voici quelques exemples :

- L'ouverture du récit (9' 30")
- L'épisode de Joinville (48' 40" à 56' 37").
- La fin du récit (depuis « le temps des cerises » 1 h 26' 56" à 1 h 33' 04")

Sur 40 prestations, les notes s'échelonnent de 03/20 à 18/20, pour une moyenne de l'épreuve établie à 09,1/20. 16 candidats sur 40 ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20. À considérer la répartition des notes, on constate un premier pôle de concentration juste en dessous de la moyenne (20 résultats sont compris entre 06 inclus et 09 inclus), et un deuxième pôle un peu moins net entre 10/20 et 13/20 (14 résultats dans cette tranche). Cette distribution fait apparaître qu'un grand nombre de candidats demeure insuffisamment préparé à l'exercice, et que les prestations jugées supérieures à la moyenne « plafonnent » rapidement (2 notes seulement supérieures à 13/20).

2. OBSERVATIONS SUR LES PRESTATIONS DES CANDIDATS

2. 1. LES QUALITÉS D'UNE LEÇON RÉUSSIE

D'une manière générale, les leçons les plus appréciées par les examinateurs sont celles qui marquent la volonté d'assumer une position de spectateur, et de risquer une approche – non pas nécessairement prodigieusement originale – mais personnelle de la question posée, et rigoureusement ancrée dans l'œuvre : le but du jeu n'est jamais de rétablir en quarante minutes l'image d'un cinéaste telle qu'elle s'est imposée dans notre culture ; ce n'est donc pas non plus de présenter un montage de fragments de cours ou de banalités attestées. En général, les prestations réussies présentaient les qualités suivantes :

- La capacité de problématiser le sujet proposé (y compris pour l'étude filmique), selon les cas :
- faire signifier les notions portées par la formule (et les effets d'opposition, d'ambivalence, de double sens, etc.)
 - tester l'application de ces notions au film au programme (pour faire apparaître comment se pose telle ou telle question spécialement dans ce film)
 - présenter le plan le mieux adapté à la problématique : il faut préférer des axes d'étude qui particularisent l'approche du film dans la perspective du sujet, plutôt que des entrées préfabriquées (du type : I. 1. L'espace ; I. 2. Les personnages) qui donnent au candidat un sentiment

bien illusoire de sécurité, car elles ne permettent pas d'approfondir l'étude du film, mais seulement de réciter quelques vérités inertes, qui n'intéressent personne tant qu'elles ne sont pas reconsidérées en fonction du raisonnement que l'on cherche à développer (il faut donc choisir des entrées plus prédictives, donnant une direction d'interprétation — du type I. 1. Le cloisonnement de l'espace ; I. 2. Les processus d'assignation des personnages).

La volonté de faire des images le matériau de construction de la réflexion (et non un simple habillage du propos) : il faut se souvenir que la pensée du film est faite d'images et de son, et non pas d'idées plus ou moins nettement formulées par les personnages (qui parlent assez peu, d'ailleurs), par l'auteur, ou par la critique.

L'effort d'utiliser la question posée, non pour organiser les connaissances dont on dispose préalablement, mais au contraire pour approfondir et nuancer la compréhension que l'on pouvait avoir du film — l'extraction d'une notion, d'un thème, ou d'une question pour en faire un sujet de leçon n'a qu'un intérêt : modifier l'angle et l'intensité de l'éclairage porté sur l'œuvre.

La fluidité de l'exposé, parfois fortement perturbée par l'utilisation du lecteur de DVD : rappelons que, pour la leçon portant sur le film, la commission rejoint le candidat dans sa salle de préparation pour écouter son exposé, ce qui signifie qu'il ou elle dispose de 6 heures pour s'habituer au matériel vidéo ; il peut d'ailleurs bénéficier d'une assistance technique en cas de problème.

2. 2. LES DÉFAUTS LE PLUS SOUVENT SIGNALÉS PAR LES EXAMINATEURS – ET COMMENT Y PORTER REMÈDE

Il faut sans doute commencer par les maladresses de présentation qui finissent par affecter gravement le contenu de l'exposé. On sait que l'inquiétude afférente au concours se concentre volontiers sur des problèmes matériels, et en particulier la manipulation de la télécommande du lecteur de DVD : d'un modèle très courant et privée d'intentions, elle est souvent perçue comme récalcitrante ou mal intentionnée. Certains candidats renoncent à montrer les extraits qu'ils avaient préparés, de sorte que la démonstration se développe intégralement sans la moindre citation, perdant ainsi toute force argumentative (imagine-t-on une leçon sur Rimbaud sans une syllabe de lecture ?). Concrètement, il faut que les candidats se soient exercés à manipuler une télécommande de lecteur DVD pendant l'année, afin de maîtriser les opérations élémentaires permettant de circuler commodément dans l'œuvre et de trouver rapidement les passages souhaités (lecture, avance rapide, arrêt sur image, changement de « chapitre »). Ensuite, les six heures de préparation doivent permettre au candidat de contrôler son stress dans la mesure où il utilise toute la journée le matériel qu'il utilisera devant les examinateurs.

Dans le même ordre de considérations pratiques, les citations d'images sont trop souvent gaspillées : certains candidats montrent une suite de plans sans prévenir l'auditoire de ce qu'il faut y observer (au risque de disperser l'attention), d'autres parlent en même temps que les personnages (de sorte qu'on ne sait pas bien qui écouter), d'autres encore décrivent ce qui se passe à l'écran (au moment où Marie s'assoit sur une table, dire que « Marie s'assoit sur la table » n'est pas d'un grand intérêt). Au même titre qu'une citation littéraire, il faut optimiser l'efficacité argumentative des citations audio-visuelles en préparant la projection des images : il peut s'agir tout simplement de demander à l'auditoire de prêter attention aux raccords dans le mouvement, ou bien à la recomposition des groupes dans tel ou tel plan. Après le défilement des images, le moment est venu de l'interprétation des phénomènes observés, laquelle doit être rattachée au développement en cours : les remarques sans rapport avec votre projet ou votre propos doivent être abandonnées. Notons que les arrêts sur images peuvent également s'avérer très utiles en cours de projection, pour analyser telle configuration dans le cadre par exemple.

À l'échelle de l'exposé lui-même, on constate que les leçons inachevées sont plus fréquentes en cinéma qu'en littérature. Il faut donc calculer plus soigneusement la répartition des citations

filmiques (en prévoyant des citations subsidiaires, qu'on peut abandonner en cas d' « urgence » sans ruiner pour autant la démonstration) : en effet retrouver, citer puis analyser un passage prend du temps, il faut donc régler l'économie des illustrations au plus juste en pensant que l'on peut parfois s'épargner la citation audio-visuelle : s'il est fastidieux de décrire verbalement les mouvements de caméra d'une scène entière, la description de tel ou tel dispositif peut suffire à expliquer un processus cinématographique.

Le second ensemble des remarques que l'on peut faire n'est pas sans rapport avec le premier : en effet, la maladresse des références à l'image dénote souvent une grande indifférence au langage cinématographique et à la mise en scène. Autrement dit, le film de Jacques Becker est trop souvent réduit à une trame narrative privée de forme propre, dont les images serviraient d'illustration *accidentellement* : dans de telles dispositions, le candidat peut éventuellement extraire des éléments de réflexion sur la dimension tragique de l'histoire, mais il se met hors de position d'évaluer et d'analyser tout ce qui fait de cette histoire un film – organisation de l'espace, mise en scène, mouvements de caméra, découpage, montage, réglage des mouvements, direction d'acteurs, orchestration des scènes de groupe, utilisation de la musique, traitement des dialogues, etc. Tous ces éléments qui constituent la matière du récit cinématographique sont trop souvent traités comme des données résiduelles, auxquelles on s'oblige à faire allusion sans trop bien savoir qu'en faire – d'où une propension très fâcheuse à la paraphrase.

Pour prendre un exemple concret de réduction des données cinématographiques, l'analyse de la première scène opposant Marie à Leca (leçon : « Marie : femme-objet ? ») s'est vu réduire à la description de la disposition des personnages dans un seul plan : ainsi Marie, assise sur la table, affirmerait-elle son autorité sur Leca assis en contrebas dans un fauteuil. Soit, mais en l'occurrence cette observation élimine un grand nombre de données pour schématiser d'un trait une scène dont l'organicité est indissociable de son développement temporel et spatial. D'abord, le dispositif énonciatif déséquilibre la répartition des savoirs pour construire une forte tension entre champ et hors-champ : le spectateur sait que Roland écoute à leur insu la discussion entre Marie et Leca, laquelle prend rapidement un tour équivoque. D'autre part, l'échange d'objet et de paroles se combine pour réguler les gestes et déplacements des personnages et déterminer l'instabilité des positions érotiques et morales : Marie se saisit sans façon du fameux cran d'arrêt tendu par Leca (elle s'en sert pour couper le fromage, mais finira par le mettre directement dans sa bouche) ; la remarque de Marie sur la coiffure du négociant est suffisamment suggestive pour qu'il hasarde une manœuvre de séduction, en quelque sorte encouragée par le commencement d'une mélodie sentimentale, mais découragée rapidement par un geste de la jeune femme qui garde cependant le sourire ; c'est donc un espace de négociation qui se construit dans le temps de cette scène — décidant moins de « l'autorité de Marie » que de l'extrême subtilité des conduites (qui exhause en l'occurrence le personnage féminin dans cette scène au même niveau d'intelligence des situations et de liberté d'action que son « partenaire »).

Si je m'arrête sur cet exemple, c'est parce qu'il fait ressortir deux défauts majeurs des leçons auxquelles nous avons pu assister : le premier est la difficulté pour les candidats de construire l'interprétation à partir de l'observation des formes – typiquement : on constate le cloisonnement de l'espace d'un côté, on constate des déplacements de personnages de l'autre côté, et enfin l'affranchissement de certaines règles par quelques-uns ; mais ces données ne sont pas mises en relation pour réfléchir sur la mise en œuvre des processus de transgression et leurs conséquences. Le deuxième défaut est l'absence d'attention à la nuance, à l'ambivalence, à l'ambiguïté. Il nous semble que cette lacune pourrait être facilement corrigée si les candidats s'efforçaient d'inverser le rapport qu'ils établissent entre l'image et ses significations comme ses effets (suivant l'idée très toxique que l'œuvre cinématographique est un récit verbal en attente d'application visuelle), car ils se trouveraient obligés de regarder comment l'image se construit et se développe.

Dans une toute autre perspective, qui serait celle de la mise en rapport d'une œuvre avec son environnement, les examinateurs ont pu déplorer l'absence presque totale de connaissance en matière d'histoire du cinéma : lorsqu'ils hasardent des expressions comme « auteur de film », « cinéma d'auteur », ou « tradition de la qualité », les candidats sont très rarement en mesure de leur donner un sens – et moins encore de les mettre en relation avec certaines particularités du cinéma de Jacques Becker, comme le traitement des dialogues par exemple. La pauvreté des références cinématographiques a conduit certains à présenter Jacques Becker comme un cinéaste de la Nouvelle Vague, qu'il leur était d'ailleurs impossible de définir.

Précisons que, compte tenu du parcours des candidats, les examinateurs ne sanctionnent pas spécialement ce type d'erreur formelle ; mais rappelons aussi cette évidence méthodologique : la construction des arrière-plans d'une œuvre permet de mieux comprendre comment celle-ci se profile dans un paysage cinématographique, culturel et historique. Il peut donc s'avérer très utile d'une part de regarder les autres films du réalisateur au programme (pour comprendre comment un film s'inscrit dans un parcours), et d'autre part de consulter les ouvrages critiques consacrés au cinéaste : spécialement, les volumes publiés au cours de l'année sur le film au programme livrent des informations très précieuses concernant les enjeux historiques de l'œuvre replacée dans son contexte – et ouvrent des pistes d'interprétation qu'il peut être intéressant d'explorer.

Jean CLÉDER
Maître de conférences
Université Rennes 2 Haute Bretagne