

RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *La cérémonie* de Claude Chabrol

Rapport présenté par Jean CLEDER

1. Les sujets proposés (quelques exemples)

Leçons :

- Le geste et la parole dans *La Cérémonie*.
- Intérieur / extérieur dans *La Cérémonie*.
- L'espace dans *La Cérémonie*.
- Écrits et écrans dans *La Cérémonie*.
- Les mots dans *La Cérémonie*.
- Lettres, notes et billets dans *La Cérémonie*.
- « Elle n'est pas monstrueuse »
- Figures féminines de la folie dans *La Cérémonie* de Claude Chabrol.
- Les femmes dans *La Cérémonie* de Claude Chabrol.
- *La Cérémonie* : boire et manger.
- Spectacles et spectateurs dans *La Cérémonie*.
- « On a bien fait ».
- La culture dans *La Cérémonie*.
- Le personnage de Melinda dans *La Cérémonie*.
- Les jeux de miroir dans *La Cérémonie*.
- Les objets techniques dans *La Cérémonie*.
- *La Cérémonie* : un film subversif ?
- *La Cérémonie* : un film politique ?

Études filmiques :

- de 1 h 09' 44'' à 1 h 21' [correspondant aux « chapitres » 19 et 20 de l'édition DVD]
- de 1 h 09' à 1 h 16'
- du début à 7' 12'' [correspondant aux « chapitres » 1, 2 et 3 de l'édition DVD]

Remarques sur les sujets proposés

1. Tenant compte du déficit de formation universitaire des candidats dans le domaine cinématographique, on peut observer que les examinateurs veillent à ce que la formulation des sujets de leçon ne prenne pas un aspect trop technique. Il ne faut pas interpréter cette tendance comme un encouragement à des approches purement thématiques, lesquelles se convertissent rapidement en paraphrase lorsqu'elles ne sont pas étayées par une observation et une écoute méthodiques des images et des sons. Autrement dit, que l'on travaille sur un texte ou sur un film, les qualités requises pour réussir cet exercice sont les mêmes — et les enjeux, quel que soit le sujet proposé, sont toujours, *in fine*, des enjeux d'interprétation.

2. Par commodité, les études filmiques indiquent, en plus du minutage des passages visés, le numéro des « chapitres » de l'édition DVD. Ce chapitrage, invisible à la projection du film en salle comme sur moniteur DVD, ne peut être utilisé comme le découpage d'un roman de Stendhal — assumé par l'auteur.

2. Les attentes du jury pour cette épreuve

Le niveau de préparation des candidats pour cette épreuve n'est pas le même que lorsqu'ils abordent des textes littéraires. Les examinateurs comprennent donc qu'ils ne disposent pas d'une connaissance encyclopédique de l'histoire du cinéma ni d'une connaissance détaillée de la sémiologie du cinéma, et que leur pratique de l'analyse des images ne soit pas aussi agile ou assurée. Cependant, qu'il s'agisse de la problématisation des questions, du choix d'une méthode d'investigation, des précautions d'approche ou de l'effort d'interprétation, le jury est en droit d'attendre que soit adoptée la même attitude, et que soit exercée la même intelligence critique sur le film 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 assez neuf dans l'histoire du concours, on peut dire également que la curiosité des examinateurs à l'égard des leçons portant sur le cinéma est forte, de sorte que les candidats bénéficient de fait d'une grande liberté de manœuvre, et que l'on se montre attentif à leur inventivité, à leur intelligence personnelle d'un problème, à leur initiative méthodologique et à leur capacité aussi de s'approprier des outils d'analyse relativement nouveaux pour eux.

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 de problématiser leur sujet : aucun sujet de leçon ne bénéficie *a priori* d'une légitimité *naturelle* — cette légitimité doit être construite, dans le temps préparatoire des candidats, puis dans l'introduction — laquelle présentera le processus d'élaboration (de la problématique) et de délimitation (du périmètre de la question).

Il s'agit d'abord de définir le champ d'application de la formule, de déployer les différentes significations possibles d'une expression, d'envisager les différentes manifestations d'un phénomène. Un sujet portant sur « la culture » ou « les mises en scène de la culture » invite pour commencer à se demander à quoi peut renvoyer cette notion dans le film de Chabrol, où des oppositions évidentes, mais aussi des graduations très fines, sont opérées dans la répartition des données et des pratiques culturelles — déjouant bien souvent les divisions brutales que l'on pourrait/voudrait faire. D'autre part, et une fois établi son champ d'application, il est opportun de s'interroger sur les *modalités* d'application de la notion : pour reprendre notre exemple, une enquête concernant mise en œuvre et mise en scène des cultures dans le film de Claude Chabrol permet de faire surgir une trame du récit beaucoup plus ambiguë qu'un résumé de l'intrigue ne pourrait le laisser supposer. Car c'est bien à travers les performances de la culture dans le film que l'on peut apercevoir les enjeux du sujet proposé : opérateurs de distinction sociale, symptômes de fractures politiques, les modes de consommation culturelle génèrent des différences qui ne recouvrent pas exactement les autres découpages (spatial / social / professionnel / physiques / générationnel / sexuel etc.).

Quel que soit le sujet, il appartient au candidat de mettre en relief les enjeux du

problème posé, en tenant compte des spécificités du langage cinématographique. Pour une question portant sur « l'espace dans *La Cérémonie* », on ne peut assurément se contenter de faire la liste des dits espaces, de les classer, et de leur appliquer pour finir une grille symbolique : les déplacements, la mise en cadre, les mouvements de caméra, les façons de s'installer dans l'espace référentiel et l'espace cinématographique doivent intervenir au principe de la réflexion, et se traduire concrètement dans les analyses fournies par les candidats.

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 *La Cérémonie*). L'introduction doit donc s'employer à caractériser le segment, et à légitimer le projet d'étude que l'on expose. Si l'on doit bien entendu rapporter la partie (le segment retenu) au tout (l'ensemble du récit cinématographique), l'annexion brutale d'une séquence aux conclusions narratives et morales (supposées) de cette histoire donne des résultats très fâcheux : le petit mouchoir en papier jeté par Melinda au visage de Jeanne *n'est pas* le geste déterminant le massacre final ; le *pull-over* rouge de Melinda *n'est pas* non plus une manifestation du destin tragique de la famille — on y reviendra.

Dans tous les cas 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 immanquablement 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 : le langage cinématographique n'est pas un langage mathématique, et il ne repose pas non plus sur une langue stabilisée, contrairement à la littérature ; il s'ensuit que l'analyse des images est forcément articulée sur des *propositions*, des *hypothèses*, qui doivent être validées comme telles. On ne peut se contenter en effet d'un catalogue (de phénomènes), d'un dénombrement (des objets pour une leçon sur « les objets techniques ») ou d'un simple classement (des « lettres, notes et billets dans *La Cérémonie* ») : si le repérage et la mise en ordre des occurrences font partie du travail préparatoire, au moment de l'exposé cette partie du travail peut éventuellement occuper une sous-partie, mais doit être cependant intégrée au mouvement de la réflexion et non pas s'y substituer. Inversement, on apprécie que les analyses ne servent pas seulement de support à la répétition de « sentiments du spectateur » complètement figés par le premier visionnement, auxquels toutes les analyses seraient assujetties ; à titre d'exemple, sur un sujet demandant si *La Cérémonie* est « un film politique », la sympathie ressentie par un(e) candidat(e) pour la famille Lelièvre ne peut aucunement dispenser d'analyser les relations qui se construisent dans cette famille, et à l'extérieur. Le sujet de leçon — à ce titre comparable à un sujet de dissertation — doit être lu comme une incitation à l'approfondissement du premier regard porté sur le film (qui est un *point de départ* décisif). Enfin, rappelons que le propos doit être étayé (et non pas seulement ajouré, neutralisé, ou décoré) par des citations du film, lesquelles doivent donc être commentées. Ce qui est une évidence dans le cadre d'une dissertation ou d'une leçon de littérature vaut aussi pour la leçon de cinéma.

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. La fréquentation des manuels publiés en cours d'année sur l'œuvre au programme ne peut valoir *terminus ad quem* de la réflexion ; elle permet de constituer ou solidifier des bases.

2. une problématisation à la fois précautionneuse et déterminée, qui trace nettement la perspective de la réflexion à venir. Les examinateurs peuvent très bien accepter que tel aspect d'un problème soit écarté, à condition que ce choix soit explicite et qu'il puisse être justifié pendant l'entretien.

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 » argumentatif).

5. le souci de tenir compte des spécificités du langage cinématographique, sans essayer de rabattre systématiquement le visuel sur le textuel, les images sur des significations ou des symboles (on y reviendra).

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 récurrentes, faciles à éviter, et fortement préjudiciables à la qualité des exposés.

a. 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.

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 *La Cérémonie* qui est très facile à comprendre, et très difficile à interpréter — si l'on entend par là fournir une réponse univoque aux questions qu'il pose.

b. Les problèmes spécifiques de l'épreuve portant sur le film

Un double problème s'est présenté dans toutes les commissions concernées par l'épreuve : d'une part, les candidats ne maîtrisent pas bien le vocabulaire de l'analyse

filmique (cadrage, découpage, montage, panoramique, raccord, etc.), 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 se réduire à une paraphrase de son intrigue — que le cinéaste aurait, par pure complaisance envers un public paresseux, illustrée par des images. On sent encore parmi les candidats une forme de réticence devant les images qui est en partie *explicable*, mais il faut la combattre : c'est une trace de la méfiance légendaire de la culture traditionnelle à l'égard d'une culture d'origine populaire, et qui fut un temps une contre-culture — pour la génération de Claude Chabrol en particulier. Cette réticence est en partie *légitime* et il faut en tenir compte : on ne peut pas analyser, traduire et interpréter les images et les sons d'un film comme les mots d'un texte.

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. On peut comprendre que l'analyse filmique pose quelques problèmes aux candidats, mais de telles lacunes sont forcément 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.

c. Un outillage incomplet

Le fonctionnement analogique de l'image cinématographique donne une certaine *naturalité* au spectacle — comme si le rapport au référent se faisait automatiquement (ce qui est un peu vrai, mais un peu seulement) — qui dérouté encore de nombreux candidats de formation littéraire, rétifs à l'analyse de la construction de l'image. Il faut donc adopter des mesures de précaution. L'analyse de la scène du dîner dans la famille Lelièvre ne peut se réduire à quelques citations des propos échangés, et à l'évocation des attitudes des uns et des autres. On ne peut dégager / expliquer utilement les enjeux de cette scène sans en avoir observé le *découpage* (notion malheureusement ignorée de tous les candidats entendus dans certaines commissions). Le choix des angles, le retour de tel ou tel personnage, la répartition voix *in / off* et la pression des voix extérieures sur les visages présents, de ces composantes l'assortiment définit les priorités physiques de la mise en scène (et ce que l'on pourra, peut-être, à terme, appeler avec quelque précaution le sens de la scène).

L'attention demandée aux candidats est particulièrement nécessaire devant *La Cérémonie*, car la technique de Claude Chabrol est extrêmement fine : à partir d'équations très simples posées entre des pôles fortement opposés (mis en intrigue par le scénario du film), la mise en scène inocule discrètement nuance et ambiguïté. C'est donc l'observation détaillée de chaque plan qui peut faire apparaître la subtilité du travail et la complexité (par exemple sociale, politique, érotique) du film.

c. Interprétation / surinterprétation

De nombreux candidats ont tendance à *traduire* le film par un résumé de son intrigue, qui tiendrait lieu de tout, de tous les effets et de toutes les significations, et par conséquent du film lui-même rendu par-là inutile. Cette réduction s'opère sur toutes les échelles : le récit dans sa totalité, jusqu'au moindre plan se trouve ainsi traduit en une phrase définitive, qui

prend immédiatement une force caricaturale.

Une des modalités de cette traduction est la désignation de symboles ou l'exhibition de signes. Dans la séquence de l'anniversaire, le « baiser » donné par Melinda à son ami est devenu dans un exposé « annonciateur de sa grossesse ». Suivant un raisonnement comparable, on a pu nous expliquer que le *pull-over* rouge de Melinda programme le carnage final — sans qu'on nous explique du tout quels sont les facteurs de cette opération magique. Aux antipodes de cette méthode consistant à inventer des symboles, l'effacement des traces et des preuves peut avoir des conséquences équivalentes : la manière par exemple qu'ont certains candidats de prêter aux personnages des intentions exprime davantage leurs impressions à eux (dont il faut tenir compte en effet) qu'elle n'explique les plans du film (qu'il faut regarder et écouter de plus près). Ainsi dans une leçon portant sur la dimension politique de *La Cérémonie*, quelqu'un a soutenu la thèse de la perversité de Melinda : aidant Jeanne affairée autour de son automobile, ou Sophie dans la cuisine (pendant la préparation du thé), le personnage de la jeune fille « joue un rôle *pour donner l'impression* qu'elle est sympathique » (je souligne). Cette hypothèse établie sans critères et maintenue sans preuve nuit à la cohérence de la pensée.

Une autre modalité de cette traduction s'exprime dans l'extraction des relations de cause à effet. Au prétexte que Claude Chabrol a évoqué ce geste dans un entretien, certains candidats font du mouchoir en papier jeté négligemment par Melinda dans la voiture de Jeanne l'articulation principale du récit. Dans une perspective voisine, on a pu entendre que « la révélation du secret [de l'analphabétisme de Sophie] » prend la force d'une « révélation tragique » parce qu'elle « entraîne directement » le renvoi de Sophie : c'est oublier la révélation en quelque sorte symétrique (la grossesse de Melinda) et le chantage consécutif qui dédoublent le mécanisme repéré — compliquant quelque peu le sens de ce que les candidats appellent volontiers tragédie — sans jamais d'ailleurs en construire le cadre : où réside le tragique ? Où se tient la transcendance responsable du châtiment ?

d. Une technique d'exposition défectueuse

Les formes rhétoriques de l'exposé d'une leçon portant sur le film sont évidemment les mêmes que pour un sujet de littérature. Cependant la présentation des arguments, des preuves ou des citations subit des modifications dont la mauvaise maîtrise peut être préjudiciable au candidat mal exercé. En effet, dans le cours de l'exposé, de nombreux extraits sont présentés sans la moindre introduction : les examinateurs se trouvent alors en position de regarder une scène sans savoir à quoi prêter attention — et le rendement de la citation s'en trouve fortement affecté. Certains extraits assez longs sont présentés alors que seul le contenu d'une simple phrase intéresse le/la candidat(e) et fait l'objet d'un commentaire : pourquoi en ce cas nous montrer les images ? On a vu aussi le cas de citations faites en avance rapide — et sans commentaire — d'une scène de dîner.

Le DVD mis à la disposition des candidats sert à la préparation de l'exposé, mais doit permettre aussi de *présenter* réellement des extraits : il faut donc absolument préstructurer la vigilance de l'auditoire au passage lui-même, en attirant par avance l'attention sur certaines particularités. Autrement dit, les images et les sons ne servent pas simplement à illustrer le propos : ils fournissent le matériau de construction de la réflexion et doivent être traités dans cette perspective. C'est pourquoi sont fortement valorisés les exposés où l'on se montre capable de faire apparaître dans le même plan comment se conjuguent un mouvement de caméra, l'évolution des personnages dans le cadre, la modification des éclairages et la musique. C'est cette sorte de combinaison qui constitue le langage cinématographique — et ses possibilités de représentation / expression / signification.

4. Conseils de méthode et de préparation

Pendant les six heures de préparation, les candidats travaillent, dans la salle et à la place où ils feront leur exposé, et avec le même matériel : c'est la commission qui se déplace pour y assister. Ces dispositions physiques ont été adoptées afin que la manipulation du matériel audiovisuel n'ajoute pas une difficulté au dernier moment, et dans une situation stressante peu favorable à l'appropriation rapide d'une télécommande. Au terme de la préparation, les candidats sont familiarisés avec le matériel, et habitués aux angles d'efficacité (de la télécommande).

À cet égard, il n'y a pas lieu de s'énerver : pendant l'exposé, les petits temps morts occasionnés par la recherche d'un passage dans le menu ou dans une scène font partie de la prestation et sont évidemment bien tolérés par les examinateurs : cependant, avant le début de l'exposé il faut avoir vérifié que le repérage noté (chapitres / minutes) est fonctionnel, et avoir *répété* la présentation des citations — c'est une condition décisive de son efficacité.

Comment 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, modifications de la lumière, déplacements d'un personnage par rapport à un autre) que la projection complète tend à fondre dans une continuité. Notons que l'édition du DVD peut apporter des suppléments très utiles — et il faut évidemment les connaître, sans considérer pour autant que telle remarque de l'auteur sur tel plan en *épuise* le sens, ou même en *dise* le sens : Claude Chabrol peut exprimer ses intentions, mais il n'est pas propriétaire de l'interprétation, et par exemple ses remarques sur le baiser de Melinda à son prétendant, maintes fois mentionnées dans les leçons, n'engagent que... Claude Chabrol.

Quoi qu'il en soit, 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) : ces points de repère peuvent être utiles pour préparer le visionnement du film — en l'occurrence, la formation de Claude Chabrol aux *Cahiers du Cinéma*, et l'observation minutieuse de la bourgeoisie qui se met en place dès ses premiers films. Le ou les ouvrages de préparation au concours consacré(s) au film (notamment par les éditions Atlande, collection « Clefs concours ») sont publiés généralement à l'automne et fournissent 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 de Claude Chabrol apportait des éléments de compréhension fort précieux pour aborder *La Cérémonie* — qu'il était fâcheux d'appréhender comme un objet parfaitement isolé. Cependant, soulignons aussi que les connaissances en circulation sur l'auteur et sur l'œuvre, si elles sont propres à nourrir la réflexion, ne doivent pas la remplacer, l'inhiber, ou lui servir de ligne d'horizon — mais plutôt servir à paramétrer les questions posées.

3. Les lectures théoriques doivent donc 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 assimilés. 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 découpage, le montage, les mouvements de caméra, les bruits, la musique, les déplacements des personnages, les dialogues, 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.

La difficulté principale rencontrée par les littéraires dans cet exercice est très simple à formuler : alors qu'en face d'un texte de Stendhal ou Marguerite Yourcenar ils traitent un matériau unitaire, ils se retrouvent au cinéma devant un matériau composite — et on ne peut envisager systématiquement cette composition sans s'y être préparé. 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 crispier sur ses prises de position initiales, mais accepter de réexaminer brièvement une interprétation, ou d'envisager une hypothèse non retenue pendant l'exposé. Cette attitude demande aussi un peu d'exercice parce que, au terme de 40 minutes d'exposé, le candidat fatigué peut avoir le sentiment d'en avoir terminé — ce qui ne le prédispose pas à la discussion.