

## **RAPPORT SUR LA LEÇON OU ETUDE FILMIQUE PORTANT SUR** *Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin

**Rapport présenté par Thomas Steinmetz**

Pour la première fois cette année était inscrit au programme de l'agrégation un film très récent (2015), qui donc n'avait pas donné lieu à une abondante littérature critique. Les candidats pouvaient toutefois s'aider, dans leur préparation, de plusieurs ouvrages édités dans le cadre de la préparation au concours, et des actes de colloques organisés autour du film d'Arnaud Desplechin. De fait, ils ne semblaient pas, dans l'ensemble, manquer d'appuis théoriques, mais ont pu être déroutés par le foisonnement de références artistiques, littéraires et philosophiques convoquées par le film. La tentation existait, pour un candidat peu sûr de ses connaissances dans le domaine cinématographique, de s'intéresser exclusivement à ces références – au risque de s'y perdre – et d'esquiver ainsi les questions, essentielles, de mise en scène et de langage cinématographique. Il fallait donc éviter à tout prix, quel que soit le sujet proposé, d'oublier qu'il s'agissait d'un film, et de l'analyser comme une fiction littéraire, en ne commentant que l'organisation du récit, les dialogues et la construction des personnages, sans évoquer les enjeux liés à la performance des acteurs, aux voix, aux cadrages, au traitement du son, de la lumière, aux mouvements d'appareil, etc.

Aux candidats qui s'interrogent, parfois avec anxiété, sur la spécificité de la leçon de cinéma par rapport à celle de littérature, on peut donc répondre, avant d'entrer dans le détail des questions de méthode, qu'elle tient tout entière à l'attention portée à la dimension proprement cinématographique de l'œuvre : tout sujet suppose de s'interroger sur les propriétés du montage (choix de raccords, durée des plans, ellipses, flash-back...), de l'image (répartition de l'information visuelle, effets de saturation ou de décadrage, traitement des couleurs, valeurs de plan par exemple), sur l'utilisation du son, qu'il s'agisse des voix, de musiques, de bruitages, etc. C'est à partir de ces observations formelles concrètes que peut s'élaborer une interprétation, non pas mécanique – tous les travellings, tous les panoramiques, tous les plans rapprochés ne traduisent pas la même intention, on peut employer une focale courte pour créer des effets de sens très différents – mais personnelle, cohérente, fondée sur une caractérisation du style. Pour le reste, il n'y a aucune différence fondamentale entre la leçon de littérature et celle de cinéma : le jury attend la formulation d'une problématique précise, un exposé à la fois construit et étayé d'exemples démontrant une bonne connaissance de l'œuvre et une capacité à en discuter un aspect donné.

Plus généralement, il faut aborder la leçon de cinéma non comme la confrontation à une épreuve étrangère au cursus littéraire et sans lien avec l'enseignement du français – ce qu'elle n'est pas –, mais au contraire comme l'occasion de mobiliser des connaissances nécessaires et extrêmement utiles au professeur de lettres, non seulement dans le cadre de sa formation intellectuelle mais aussi, très concrètement, dans sa pratique professionnelle : l'étude de documents iconographiques ou d'extraits de films est intégrée aux programmes de tous les cycles de l'enseignement secondaire. Au collège puis au lycée, on aborde l'histoire des arts en classe de français, on réfléchit aux relations entre arts et littérature, on explique les grands principes de lecture d'une image, l'identification des lignes de force, des points focaux,

l'étagement des plans, les effets de la perspective, les implications d'un cadrage particulier, le repérage d'un point de vue, d'une dominante chromatique, d'une structuration symbolique de l'image...

## 1 - Sujets proposés et résultats

Comme chaque année, les sujets se répartissaient en quelques grandes catégories attendues :

### **Personnages, relations entre personnages, figures structurantes**

Les personnages secondaires dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Figures maternelles dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Les femmes dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La famille dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Les amis.

Le visage d'Esther.

Paul et ses doubles.

### **Thèmes et motifs**

L'espace dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Lettres, espace et temps.

*Trois souvenirs de ma jeunesse*, l'âge des possibles.

La solitude.

Partir, revenir dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Chez soi, ailleurs.

La conscience politique de Paul Dédalus

Le regard dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Le trouble dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Téléphone et correspondance.

Éclats de mémoire dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La distance dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Le corps dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

La présence dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

### **Questions de mise en scène et de narratologie, généralement articulées à un thème**

Iris et regard

Mises en scène de la parole dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

L'écrit à l'écran dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Couleurs et textures de la mémoire dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Il(s) me raconte(nt)

Croire ou ne pas croire.

Unité et dispersion du récit dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

### **Interrogation sur le genre ou la tonalité dominante du film**

Romanesque et rocambolesque dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

*Trois souvenirs de ma jeunesse* : un film mélancolique ?

*Trois souvenirs de ma jeunesse* : un « film d'amour » ?

### **Citation, tirée ou non du film**

J'aime les filles.

« Un amour intact. Un chagrin intact. Ma fureur intacte. »

« La vie est étrange. »

### **Étude filmique : de 00'19'00 à 00'28'12 (le voyage à Minsk)**

Preuve, si l'en était besoin, que la leçon en cinéma n'a rien de particulièrement redoutable, les notes attribuées se répartissent de façon très régulière entre 03/20 et 19/20, la note la plus fréquemment attribuée étant 11/20 (cinq candidats). Sur 34 leçons, 17 ont obtenu une note supérieure ou égale à 09/20, dont un 19, un 16 et trois 14.

## **2 - Qualités et défauts des leçons entendues. Quelques précisions sur les attentes du jury**

*Les bonnes notes correspondent à des leçons qui présentent toujours les mêmes qualités.*

A - Elles partent d'une **analyse du sujet précise** mais également sélective – il faut bien sûr être attentif à la polysémie des termes de la question posée, à définir nettement, mais il est tout aussi important d'écarter les sens les moins pertinents et de justifier le choix de s'intéresser plus particulièrement à telle acception en fonction des propriétés du film. Ainsi, une leçon comme « Lettres, espace et temps » invitait d'abord à réfléchir aux jeux spatio-temporels que permettait la correspondance épistolaire entre les protagonistes (et il y avait déjà beaucoup à faire avec cela). Décliner tous les sens du mot « lettres », depuis les lettres de l'alphabet jusqu'aux « lettres » au sens de « culture littéraire », est certes intéressant, mais risque de faire perdre de vue l'enjeu premier de la question. L'analyse du sujet suppose donc un travail de sélection raisonné, afin de décider, parmi ses interprétations possibles, celle ou celles qui se révèlent véritablement pertinentes. Il faut envisager la polysémie comme l'occasion de montrer une articulation éclairante entre les divers sens d'un mot, qui sont comme autant d'hypothèses de compréhension du sujet ; si l'on est invité à réfléchir à « la distance dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* », il peut ainsi être utile de mettre en relation d'une part la distance intellectuelle et temporelle, induite par le dispositif rétrospectif qui structure tout le film et l'utilisation de la voix over, distance qui contribue à définir la nature du regard porté par le héros sur lui-même, et d'autre part la distance géographique, essentielle au passage de la jeunesse à la maturité, et qui prend parfois la forme d'un arrachement douloureux, parfois celle d'une fuite, chez ce personnage qui, éternel voyageur, se construit dans la distance.

La problématisation n'est donc pas une opération purement abstraite mais suppose de confronter, dès la première étape, la perspective ouverte par un sujet aux grandes caractéristiques de l'œuvre : ainsi, le sujet « Couleurs et textures de la mémoire », pour être présenté de façon efficace, supposait d'avoir à l'esprit la présence particulière, presque

obsédante, des nombreux papiers peints aux motifs chargés, des tapis bariolés, des échantillons de tissus, vêtements, etc. – qui, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, confèrent aux arrière-plans une présence toute particulière, les font exister avec une vivacité très significative. On pouvait aussi être sensible à la façon dont la caméra donne presque à toucher, autant qu'à voir, les corps filmés – par les gros ou très gros plans, la façon d'éclairer les peaux – à l'association vive du sensoriel au sensuel, tout ce qui relève de la dimension haptique du cinéma. En partant de ce constat, de cet aspect très concret du film, on pouvait chercher à établir un lien, comme le sujet y invitait, avec le processus de remémoration : cette présence singulière d'un décor coloré, qui parfois accapare notre attention au point de faire concurrence aux personnages de premier plan, renvoie peut-être à la singularité d'un passé vécu – notamment lorsqu'il s'agit de recréer Roubaix, la maison familiale, les lieux familiers. C'est une mémoire sensorielle qui se déploie autant que celle de faits passés, une mémoire qui donne à comprendre indirectement le personnage de Paul : ces divers éléments contribuent à définir un milieu social, un goût particulier, et à renforcer le sentiment, par les effets de surcharge, d'un cadre intime étouffant.

Quant aux sujets-citations, ils doivent être abordés exactement de la même façon que dans une leçon de littérature : il faut dans un premier temps identifier la citation et sa source, la replacer dans son contexte, avant de s'interroger sur ce qu'elle permet de comprendre – ou de remettre en question – dans l'œuvre étudiée. Ainsi « J'aime les filles » est une citation qui renvoie d'une part à un état d'esprit – qui mêle légèreté, fantaisie et amusement un peu distancié – exprimé par la chanson dont elle est tirée et par son interprète, d'autre part à un trait définitoire de la personnalité de Paul. Le sujet permet de réfléchir à l'articulation de ces deux aspects, et peut-être aussi d'inscrire le personnage de Paul dans une forme de culture populaire, par ailleurs abondamment convoquée dans le film (la voiture de Kowalki, l'utilisation des split-screens ou « divisions d'écran » en sont d'autres indices).

B - Elles sont **équilibrées et présentées de façon claire et posée**. La leçon est une performance orale au cours de laquelle les qualités d'exposition, la netteté de l'expression et la correction de la langue sont évaluées. Au moment de la reprise, la fluidité des échanges avec le jury montre la capacité des candidats à revenir sur un raisonnement ou à l'approfondir, souvent à partir de nouveaux exemples. Le jury est très conscient que l'appréhension peut provoquer soit une forme d'extrême timidité, soit une confiance affichée si énergiquement qu'elle pourrait créer l'impression d'un exposé péremptoire. Entre ces deux défauts symétriques, la bonne attitude, dans les conditions particulières d'un oral de concours, est difficile à trouver ; mais on n'en apprécie que davantage les prestations faciles à suivre, dans lesquelles le candidat sait trouver le ton juste et le bon rythme pour sa démonstration.

C - Elles s'appuient sur des **exemples variés** – des photogrammes, afin de pouvoir s'arrêter de façon détaillée sur la construction d'un cadre, et de courtes séquences, voire, pour montrer un parallèle, l'association de deux séquences – **employés non comme pures illustrations** d'un propos qui se déploierait de façon autonome, **mais comme autant d'éléments susceptibles de compléter, d'enrichir ou de nuancer la démonstration** en cours. Ainsi, dire que la couleur bleue est, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, souvent associée à l'enfance, et ne montrer quelques photogrammes que pour confirmer cette idée, peut donner une impression de redondance de l'image par rapport au discours tenu : l'exemple est sous-exploité. Il suffit de prendre le temps d'analyser, en décrivant les images, la répartition de cette couleur d'un plan à l'autre, de montrer par exemple un effet de diffusion ou une continuité symbolique assurée par le jeu sur les couleurs, pour que les mêmes images projetées permettent cette fois de prolonger la réflexion engagée. Ajoutons enfin, en ce qui concerne les exemples, qu'il faut choisir entre photogrammes et séquences : dans plusieurs

leçons ont été présentées des séquences de moins de trois secondes, ce qui ne permet évidemment pas une analyse satisfaisante. En règle générale, il faut au minimum une dizaine de secondes pour que le spectateur puisse percevoir un déroulement, une action analysable.

D - Elles construisent, à partir du sujet, **une interprétation personnelle** et bien justifiée de l'œuvre, en évitant de reprendre systématiquement, même si cela peut sembler rassurant, des analyses de seconde main, et plus encore de proposer un simple recensement d'occurrences. Un sujet comme « Les personnages secondaires », par exemple, ne peut être traité uniquement sur le mode de la typologie. Il invite en premier lieu à s'interroger sur la notion même de personnage secondaire et la façon particulière dont le film l'utilise. Comment définir un personnage comme secondaire par rapport aux personnages dits principaux ? Y a-t-il une correspondance ou au contraire une discordance entre d'une part le temps de présence accordé à ces personnages, les valeurs de plan utilisées pour les montrer, et d'autre part leur importance dans la diégèse ? Les personnages secondaires sont-ils ceux que l'on attendrait, dans ce film où père et mère semblent relégués au second plan alors que des figures de substitution très marquantes apparaissent ? Tout sujet est le point de départ d'un questionnement qui engage une lecture de l'œuvre.

*Les notes les plus basses sont principalement dues à trois défauts rédhibitoires.*

A - Soit **les termes du sujet n'ont pas été correctement analysés**, ce qui conduit à un développement hors-sujet ou beaucoup trop vague. Il faut sur ce point rappeler que les candidats, bien qu'ils préparent dans une salle à part, équipée d'un ordinateur et d'un projecteur, disposent, en plus de quelques ouvrages spécifiques sur le cinéma, de tous les usuels mis à la disposition des autres candidats, et notamment des dictionnaires : il leur suffit d'en faire la demande. Il est impossible de traiter un sujet comme « romanesque et rocambolesque » sans définir dans un premier temps ces deux notions (littéraires), pour réfléchir à leur articulation possible.

B - Soit **le discours est tout entier placé sous le régime de l'évidence**, du constat, ce qui empêche de percevoir l'œuvre dans ses ambiguïtés et sa complexité. La distance ironique, le jeu, le mélange des tons, la complexité du dispositif énonciatif à l'œuvre dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* sont autant de raisons d'éviter les simplifications. Des sujets en forme de questions, comme « Un film d'amour ? », ou « un film mélancolique ? » sont une incitation à s'interroger sur la définition complexe d'un film qui se réfère parfois explicitement à tel ou tel genre, mais joue avec ses codes, qui passe d'un ton à l'autre et se dérobe à toute tentative de caractérisation trop unilatérale... On risque de manquer une grande part de l'intérêt de l'œuvre à vouloir absolument donner une cohérence à un personnage, trouver une solution d'apaisement à ses conflits intérieurs au dénouement du film. De même, il est dommage de réduire la quête d'identité de Paul à une quête d'unité... Ce manque de prudence, qui porte préjudice à l'analyse, concerne aussi l'utilisation des termes employés pour décrire le film : s'il est commode d'employer le terme de flash-back pour désigner les trois épisodes insérés dans le récit-cadre, il peut être utile de rappeler que ce ne sont pas à proprement parler des retours en arrière, mais bien, comme l'indique le titre, des souvenirs, c'est-à-dire des reconstitutions par la mémoire, ce qui n'est pas sans incidence sur les distorsions, les incongruités, les partis-pris que l'on peut percevoir, et qui traduisent une certaine relation, tout à fait subjective et assumée comme telle, du héros à son passé.

C - Soit – nous revenons ici à la mise en garde qui ouvre ce rapport – **la dimension cinématographique de l'œuvre n'a pas été prise en compte**. C'est là le défaut le plus grave

et le plus fortement pénalisé. Concrètement, et s'agissant de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, cela revenait en général à réduire l'analyse du film à celle des personnages, et l'analyse des personnages à leur seule dimension psychologique, oublier que ce sont des acteurs qui interprètent un rôle, dirigés par un metteur en scène, ignorer que la perception de leurs expressions, de leurs déplacements, de leur intonation dépend de la composition du plan, du choix de la lumière, des couleurs, des mouvements de caméra, des regards caméra, de la prise de son... Cela ne signifie pas, bien sûr, que les questions d'organisation de la diégèse, de caractérisation psychologique ou d'écriture des dialogues – tout ce que l'analyse littéraire et l'analyse filmique peuvent avoir de commun – doivent être perdues de vue ou même reléguées au second plan ; tous ces éléments doivent être pleinement pris en compte dans la démonstration, mais il ne saurait être question de les isoler. Un sujet comme « le visage d'Esther », par exemple, suppose d'abord, pour être correctement traité, de s'appuyer très concrètement sur les modalités précises d'apparition de ce visage, sur la quantité, la durée et la nature des plans qui lui sont consacrés, sur la description de sa beauté assez particulière, sur la lumière qui en exalte la blancheur et en souligne la présence solaire, sur l'angle sous lequel il est montré, qui souligne tantôt une forme d'ironie amusée, lorsque ses regards parviennent au spectateur obliquement et de haut, tantôt une certaine vulnérabilité, quand il est saisi – livré – de face... Mais ce visage visible est aussi explicitement défini, dans une séquence centrale du film, comme objet lisible : la description par Paul du tableau d'Hubert Robert, au musée des beaux-arts de Lille, met en œuvre une herméneutique du visage d'autant plus intéressante, peut-être, qu'elle est moins convaincante, et exprime bien davantage la virtuosité intellectuelle et l'obsession de Paul que la vérité d'un visage aimé, que le héros ne parvient jamais tout-à-fait, au fil de remarques parfois arbitraires, bien plus dispersives que synthétiques, à transformer en figure intelligible. L'interprétation est-elle véritablement éclairante, ou dira-t-on, comme Esther, qu'elle trahit surtout chez Paul le « beau parleur » ? Plus on cherche à l'expliquer, plus le visage d'Esther apparaît inépuisable ; c'est Paul qu'il reflète et révèle. Pour mener à bien une telle réflexion, il est nécessaire de faire flèche de tout bois : on voit que les remarques portant sur les choix de réalisation et les observations sur le langage du héros se complètent.

### **3 - La question des connaissances techniques**

La principale raison pour laquelle la leçon de cinéma tend à impressionner les candidats est la crainte de devoir mobiliser des connaissances techniques pointues. Sur ce point particulier, le jury n'attend pas des candidats le recours à des savoirs spécialisés, mais la maîtrise d'un vocabulaire suffisant pour décrire efficacement un plan, une séquence, un raccord, un mouvement d'appareil, un effet sonore, etc. Il faut, par exemple, être capable de caractériser un travelling (horizontal, vertical, latéral), de le distinguer d'un panoramique, de pouvoir décrire l'angle de prise de vue lorsqu'il est significatif (plongée ou contre-plongée plus ou moins marquée), avoir conscience des propriétés de l'image associées à l'utilisation d'une focale longue ou courte (en ce qui concerne la profondeur de champ et l'ouverture du cadre), connaître les différentes valeurs de plans pour éprouver la pertinence et l'efficacité de tel ou tel choix (l'extrême proximité, à la fois physique et affective, qu'implique souvent le très gros plan, par exemple). Il s'agit avant tout de pouvoir identifier les principaux effets stylistiques pour ensuite être en mesure de les commenter. De la même façon qu'il est utile, pour évaluer l'efficacité rhétorique d'un discours, de savoir en identifier et en nommer les principales figures, la connaissance d'une terminologie élémentaire concernant la mise en scène cinématographique est la condition d'une analyse un tant soit peu approfondie. Rappelons que la maîtrise de cette terminologie, du reste, est utile au professeur de lettres bien au-delà de la préparation du concours et de la leçon de cinéma, puisque l'étude de l'image, en particulier,

est pratiquée en classe tout au long des études secondaires, notamment dans l'étude des rapports entre arts et littérature ou de la portée argumentative de l'image.

Cela dit, ces connaissances ne valent que pour l'usage que l'on en fait : identifier une contre-plongée ou un regard caméra n'a d'intérêt que si le procédé est interprété dans le cadre d'une réflexion personnelle, dont il ne dispense en aucun cas. En d'autres termes, il est essentiel de renoncer à l'idée rassurante, mais fautive, qu'à un procédé donné correspond un effet unique : par exemple, qu'un champ/contre-champ suggère nécessairement la séparation des personnages filmés, ou qu'une plongée indique par définition une forme de supériorité par rapport à l'objet ou au personnage représenté à l'écran. Les candidats doivent absolument se faire confiance, construire et assumer leur lecture de l'œuvre, éprouver par eux-mêmes l'effet produit, dans une séquence donnée, par un choix de mise en scène. Il arrive que, par crainte de formuler leur propre interprétation du film, certains candidats en viennent à reprendre une analyse technique valide dans un autre contexte, mais manifestement fautive en ce qui concerne la séquence qu'ils présentent. La reprise montre en général que leur intuition première était juste, mais qu'ils ont préféré s'en remettre à un discours tiers, qu'ils jugeaient – à tort – plus légitime. Aussi, on ne peut que conseiller aux futurs agrégatifs de s'approprier le film au programme, de faire leur découpage, de repérer des effets spécifiques, afin de pouvoir utiliser librement, par la suite, les éléments de cours dont ils disposent. Prendre des descriptions techniques déjà prêtes d'un côté, et essayer de les rattacher à un sens lui aussi préconçu, c'est en quelque sorte se désengager, et une telle démarche, outre qu'elle est contraire à l'esprit et à l'intérêt de l'exercice, ne peut conduire qu'à un résultat insatisfaisant.

**En conclusion**, il faut souligner que, quelles que soient les imperfections et les erreurs méthodologiques que ce rapport a tenté d'identifier, le jury note, d'année en année, des progrès significatifs sur certains points : le logiciel VLC, qui équipe les ordinateurs des salles de préparation, est en général maîtrisé, et beaucoup de candidats préparent bien leurs signets à l'avance et intègrent efficacement les séquences projetées à leur exposé ; le jury n'a pratiquement plus à déplorer de longues recherches sur le DVD au cours de la leçon. De même, non seulement les candidats ne parlent plus pendant la projection des séquences, mais ils annoncent souvent avant de les présenter, de façon très judicieuse, les points auxquels il faut être attentif et qui seront examinés par la suite. En somme, beaucoup sont maintenant à l'aise avec les contraintes spécifiques à la leçon de cinéma. Le jury se réjouit de cette évolution et souhaite aux futurs candidats qu'elle leur permette d'aborder avec confiance les futurs films du programme et l'enseignement du cinéma dans les classes.