

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études cinématographiques

Écrit

Sujet :

Y a-t-il un sens à parler de la juste durée d'un plan au cinéma ?

Cette année, le sujet invitait à une réflexion sur la notion de « durée », en la rapportant à la question, au programme, du « plan », mettant ainsi en rapport le temps et l'espace cinématographiques. La réflexion s'organisait cependant autour d'une interrogation paradoxale, à propos de la « justesse », qui peut paraître éminemment subjective. Ce sujet supposait donc une indispensable réflexion préalable, aussi approfondie que possible, sur les termes mêmes de l'intitulé. Le nombre relativement élevé de copies très courtes, nulles, voire blanches ou presque blanches, souligne que le sujet a pu surprendre certains, les déstabiliser, peut-être même les agacer. Le jury en est désolé, mais il revendique le côté « problématique » du sujet, aussi bien en rapport avec la question « esthétique » au programme qui est tombée cette année (Le cadre, le plan) que pour varier le type d'approche d'une année à l'autre – l'an passé, la question sur le cinéma classique japonais en appelait d'abord aux connaissances sur le domaine et à la maîtrise de la culture cinématographique acquise en cours. Cette année, la question posée privilégiait davantage la conceptualisation paradoxale et la construction originale d'un plan et d'une problématique. Aussi, des copies parfois plus courtes, une douzaine de pages, pouvaient-elles recéler plus d'intérêt – et obtenir une meilleure note – que des copies très longues, plus de seize pages, dont la construction et la problématique semblaient moins maîtrisées. L'accumulation d'exemples sans organisation précise a semblé une solution de facilité aux correcteurs.

Mais le jury se félicite de trouver toujours autant d'exemples, de citations et de courtes mais fines analyses de nombreux films dans les dissertations lues cette année, et remercie les professeurs pour le travail accompli avec leurs étudiants à ce niveau, qui est absolument essentiel. Ainsi, sur ce sujet, l'une des bonnes surprises a consisté au recours par de nombreux candidats à un éventail de références bibliographiques relativement large et à des citations précises, bien présentées et bien utilisées, ce qui démontre un travail de lecture et de réflexion globalement satisfaisant, et parfois même très prometteur. Sur ce sujet, l'usage du grand livre d'Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé* (première édition française en 1986), était bien sûr très profitable, et nous avons été heureux de pointer à quelques reprises la citation suivante : « L'image n'est cinématographique que si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle dès le premier plan tourné. »

En règle générale, les différences entre les copies ont moins tenu à des manques ou des absences de savoirs et d'informations – la plupart se sont appuyées sur au moins une dizaine d'exemples de films ou textes analysés et commentés, souvent davantage, parfois trop : on ne conseille pas de multiplier les films cités, mais plutôt d'appuyer le devoir sur une quinzaine d'exemples – que ce soient des films ou des textes sur le cinéma – analysés, commentés et bien introduits. Les différences de notation sont donc essentiellement liées à la bonne compréhension de la question posée, à la réflexion proposée et construite à partir de la lettre du sujet lui-même.

« Y a-t-il un sens à parler de la juste durée d'un plan au cinéma ? » Discuter cette question revient d'abord à la mettre en cause : *a priori* non, cela n'a guère de sens... La durée d'un plan ne relève d'aucune norme ni règle. Il n'existe pas de « grammaire » cinématographique qui voudrait qu'un plan soit trop long, trop court, ou d'une « juste durée ».

Mais l'on peut cependant s'appuyer sur des expériences qui ont pu tenter de faire coïncider une durée et la donnée objective-mécanique du plan. Dans une perspective de science cognitive, par exemple, la durée d'un plan a pu être mise en lien avec les stimuli du cerveau, la longueur de vision de telle image produisant telle émotion, telle autre durée telle sensation... Il existe bien là une « juste » durée, c'est-à-dire nécessaire et suffisante afin de produire tel effet ou tel autre sur le cerveau du spectateur-cobaye. Il existe également des conditions historiques et techniques qui peuvent placer la durée et le plan dans une équation imparable d'échelle 1/1. Une vue Lumière d'une quarantaine de secondes fait ainsi coïncider l'entière durée du film avec le plan lui-même. Enfin, des expériences propres à certains cinéastes ont pu conduire à matérialiser ce rêve de coïncidence absolue : *L'Arche russe* d'Alexander Sokourov (2002) ou *Birdman* d'Alejandro Gonzalez Inarritu (2014), se sont présentés récemment comme des films réalisés en un seul (vrai ou faux, peu importe) plan-séquence. Ces deux exemples ont été très souvent cités. On peut ici, en remontant aux textes d'André Bazin sur le plan-séquence, présenter et discuter cette ambition (chez Welles, Hitchcock, puis Warhol, etc...) : reproduire en un seul plan la « robe sans couture de la réalité » ne serait-ce pas tenter d'éprouver la « juste durée d'un plan » ?

A ce rêve, quasi impossible, répond son pendant : la fragmentation du film en une multitude de plans, soit la division de la durée-film en une suite de durée-plans. Le montage est l'outil cinématographique de cette recomposition fragmentée. Ainsi, le temps du plan, du moins sa justesse, est d'abord une affaire de montage : l'évaluation de la « juste durée » de tout plan se joue dans la collure avec celui qui précède et avec celui qui succède. On attendait ici des analyses de la question de la temporalité traversant quelques-unes des principales théories du montage, chez Sergueï Eisenstein comme chez Walter Murch, chez Bazin, Godard, Deleuze ou Jacques Aumont. Des études de cas pouvaient également incarner cette partie, exemples choisis dans une perspective d'histoire des formes – de la mise au point de plusieurs types de montage chez Griffith au « ralentissement » des plans chez Antonioni, Tarkovski ou Haneke ; des expérimentations de Vertov, d'Eisenstein, de Gance à celles de Godard ou de Peter Tscherkassky. Là encore, ces cinéastes ont été régulièrement convoqués. Ce qu'il s'agit de souligner est le profond relativisme de la durée du plan de cinéma : sa « justesse » exprime précisément ce caractère relatif, puisque le plus court comme le plus long peuvent être également juste. Un collage frénétique nécessite des plans réduits *a minima* ; tandis qu'un montage plus ample appelle une temporalité du plan jouant avec toutes les limites de l'excès de durée. Dans un cas comme dans l'autre, un plan s'avère d'une durée juste dans un rapport aux autres plans, à la structure du montage du film, et par la place qu'il trouve dans l'architecture d'ensemble de l'œuvre.

Enfin, la juste durée d'un plan suppose un regard qui ainsi le définit et le légitime au sein de la construction générale du film. C'est en définitive le spectateur qui juge de ce qui n'appartient plus au cinéaste ni à personne d'autre que lui. Le « c'est trop long », le « c'est trop court », sont sans doute des impressions du public difficile à quantifier et à appréhender, mais elles n'en existent pas moins. En tous les cas, la critique peut permettre d'en prendre la mesure, à défaut de fonder une véritable théorie – et plus encore une science – du sentiment de dysfonctionnement temporel porté par tout film. Qu'on songe à certains textes de Bazin, de Godard, de Daney, et aux cinéastes qui travaillent ouvertement sur la sensation de trop plein temporel, ou de frustration temporelle, que pourrait ressentir un spectateur devant les plans de leurs films, et plus précisément leur durée. Il existe là une forme de mise à l'épreuve du spectateur par la durée du plan, qui pouvait entraîner les candidats à considérer et à commenter les expériences-limites que représentent certains films de Bresson, de Warhol, de Manoel de Oliveira, voire de publicités ou de films scientifiques jouant sur les effets d'intrusion et de diffusion d'images dites « subliminales ».

Ce sont ces questions que les correcteurs souhaitaient voir posées, avec fermeté, précision, rigueur, en des développements s'appuyant sur de courtes analyses de films et de petits commentaires de textes, quitte ensuite à les discuter, voire à les ébranler. Rappelons pour finir quelques attendus pas toujours respectés dans les copies. La dissertation d'études cinématographiques sur programme n'en demeure pas moins une épreuve disciplinaire généraliste, destinée à évaluer une maîtrise du champ des études cinématographiques et de ses grandes questions, et pas seulement la maîtrise d'un programme. Il faut dater les films cités, et prendre le temps d'une description précise et d'une analyse de l'élément filmique convoqué dans l'argumentation. Soulignons enfin, une nouvelle fois, le danger de copies très longues, bavardes et peu problématisées. Nous privilégierons toujours une copie, même incomplète, même maladroite parfois, qui prend la peine, la place et le risque de cheminer dans une recherche approfondie du sens du sujet. De plus, les correcteurs soulignent que des exemples et analyses *personnelles* avec des films dont on sent que les candidats les ont vus et appréciés, permettent souvent de faire la différence. L'originalité du choix des films analysés donnent une idée de la qualité de l'investissement personnel des élèves.

Statistiques sur les résultats :

Nombre de candidats concernés : 178

Nombre de candidats présents : 178

Nombre de candidats absents : 0

Nombre de candidats ayant rendu une copie blanche : 0.

Note minimum : 01/20, Note maximum : 19/20 ; Note(s) supérieure(s) ou égale(s) à 14 : 23,60 %, Moyenne : 11,81 ; Ecart type : 3,48

Copies blanches = 0 copie

Notes de 0 à 5 = 12 copies

De 6 à 10 = 31 copies

De 11 à 13 = 72 copies

De 13,5 à 16 = 52 copies

De 17 à 19 = 11 copies

Aucune copie n'a eu 20/20.

Oral

Le jury a pu entendre 4 candidats. Chaque sujet se compose d'une séquence précisément désignée par le minutage et par la description du début et de la fin de la séquence (ce qui est nécessaire car les lecteurs

de DVD ne donnent pas tous le même minutage). Les séquences faisaient toutes moins de 4 minutes. Les séquences étaient choisies dans les films du programme : « Alain Resnais jusqu'en 1968 ». Pour chaque sujet il y a également un document qui sert de support à l'écriture d'un projet de film (scénario ou synopsis, souvent avec des story-boards succincts). Le document est soit une image (photographie, dessin, caricature, publicité), soit un extrait de livre.

Les dates de publication des romans choisis comme support de scénario s'étalaient entre les années 1920 et les années 2010. Il y avait des extraits de livres et des photographies (ou carte postale ancienne dans un cas). Tous les extraits de roman, ou les photographies et images, sont choisis pour leur capacité à pousser vers une construction narrative et à solliciter l'imagination visuelle et sonore des candidats. Les quatre candidats de juin 2017 ont su très bien utiliser ces éléments et ont plutôt fait preuve d'imagination.

Les analyses de séquences ont toutes été de haut niveau. La capacité des candidats à replacer les films dans la carrière de Resnais était attendue. Parfois une analyse se détachait par sa fluidité, par sa capacité à mettre en relation la forme et le fond, par la sagacité du candidat dans l'observation des lumières, des cadrages, des mouvements de caméra ou des sons. Le niveau d'expression et la maîtrise du vocabulaire spécialisé est plutôt bon. Quand un candidat utilise des termes inappropriés ou laisse passer des lourdeurs de style cela compte dans la note (une étudiante a parlé « d'emballage final » pour évoquer une accélération du montage). Les questions des examinateurs étaient faites pour aider les candidats à préciser une idée, à avancer dans l'analyse... qui a pu rester au niveau de la description (dans de rares moments). La contextualisation des films dans la carrière du cinéaste a généralement été bien amenée. Les candidats ont aussi situé les films dans l'histoire du cinéma ou par rapport à d'autres œuvres cinématographiques, avec plus ou moins de précision.

Les notes s'échelonnent entre 15 et 19. La meilleure candidate a su percevoir toutes les nuances dans la séquence de *Toute la mémoire du monde* et a remarqué l'humour de Resnais aussi bien dans les éléments glissés dans le cadre que dans la façon de monter le film et sa musique. Son scénario, basé sur une photo de rue du photographe tchèque Victor Kolář, était très habile, intelligent et avec des retournements de situation très bien amenés. C'est pourquoi elle a obtenu la note de 19/20.

La différence se faisait plus nette entre les candidats au niveau du scénario. Parfois le titre même du film n'était pas proposé. Le son, et ses différentes dimensions, n'était pas toujours évoqués. Des incohérences dans le récit ou dans les réponses face aux demandes de précisions du jury ont pu amener à baisser la note. Mais le jury est conscient de la difficulté de l'épreuve et de l'ensemble du concours, il trouve le niveau des candidats admissibles plutôt bon dans l'ensemble.