

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études cinématographiques

Écrit

Cette année davantage que les précédentes, le jury s'est félicité de lire des copies d'excellent niveau, extrêmement riches et informées, qui témoignent de l'excellence de la formation des candidats aux questions au programme. La moyenne des notes de cette épreuve, particulièrement haute cette année, reflète ce constat. A la fois, la nature bien délimitée du thème et du corpus traités et le mélange des films avec les textes théoriques ou les propos des cinéastes laissaient attendre ces bons résultats pour des candidats rompus à l'exercice de la dissertation et de l'abstraction.

Cependant, le jury qui déplorait l'année dernière un défaut d'analyse du sujet, conduisant de nombreuses copies à des développements peu problématisés sur la thématique globale et non le problème précis posé, a retrouvé ce même défaut dans les copies de la session 2013. Ce défaut reste le plus inquiétant et le plus massif. Le sujet a trop souvent donné lieu à des blocs de récits de cours très longs et déconnectés de la question spécifique des *relations* instaurées par le montage avec le spectateur ; développements sur le cinéma soviétique en général, ou sur le montage de ces films en général. De sorte que des parties entières, et parfois des copies entières, tombaient dans le hors sujet. Signalons d'ailleurs le défaut fréquent consistant à positionner la première partie du développement nettement « en-deçà » de la question posée dans le sujet. Parfois était traité « à quoi sert le montage des films soviétiques des années 1920 ? » plutôt que « quelles relations avec le spectateur ambitionne-t-il ? » Ces copies, soit à la limite du hors sujet soit pleinement hors sujet, représentaient plus de la moitié des copies corrigées : il faut souligner combien cela est inquiétant. Étaient par exemple hors sujet les développements sur l'influence du montage soviétique sur l'évolution postérieure du cinéma. Rappelons, et c'est crucial, que toute dissertation consiste dans la construction d'une réflexion rigoureuse et problématisée à l'intérieur des limites du sujet, qu'une analyse fine permet de dégager initialement. Le manque d'analyse du sujet, et ensuite le manque de rigueur pour en cadrer le traitement à l'intérieur du développement, conduit de trop nombreuses copies à passer à côté de son sens.

Ce défaut de « cadrage » des copies, qui traitent souvent de questions voisines du sujet sans parvenir à cerner la question posée avec précision, rejaillit sur la longueur souvent excessive des copies. Les copies les plus longues sont, bien souvent, celles où la part des développements de cours plaqués sur le sujet est la plus importante. Nous conseillons de rester dans des limites raisonnables, et prendre garde aux effets de plume faciles. La longueur s'accompagne trop souvent d'une certaine « prévisibilité » des copies et des références. Rappelons que, si l'analyse de séquences est souvent nécessaire pour comprendre une mise en scène cinématographique, les films sont des entités destinées à être vues dans leur entier, et commentées également comme des œuvres complètes (sauf cas particuliers). Et que la variété des références filmiques est une qualité importante pour une copie. Le sujet invitait à analyser les bornes historiques des « années 1920 » en fonction de la question précise du montage et du rapport instauré par son intermédiaire avec le spectateur. Cette question a très rarement été envisagée. Manquait également, dans la majorité des copies, l'analyse précise, en termes historiques, des processus de censure touchant le montage, et des stratégies de contournement de la censure. Si les copies ont souvent relevé la visée didactique et propagandiste des films soviétiques, c'était en leur attribuant bien souvent un « discours », un « message », alors que (comme l'indiquait une copie) l'imposition d'un « message » pourrait être entendue comme la négation de toute « relation avec le spectateur », précisément ? Ces questions devaient, en tous cas, être posées.

Au plan formel, rappelons que les copies de qualité sont celles dont l'écriture (la graphie comme le style) est claire, et dont l'argumentation est progressive et maîtrisée. L'orthographe reste trop problématique. Les titres de films doivent être soulignés, et non mentionnés entre guillemets. Attention à combler les « blancs » laissés lors de la rédaction (noms de cinéastes, titres de films, etc.) Nous invitons les candidats à veiller à la précision de leurs connaissances, en apprenant par exemple la graphie des noms de techniciens et cinéastes. Rares étaient les copies mentionnant le nom de monteurs soviétiques... Rares aussi celles qui analysaient le rapport son - image dans le montage (en dehors du célèbre « Manifeste du contrepoint orchestral », lui-même assez rarement cité).

Oral

Le jury a auditionné quatre candidats qui ont tous choisi l'épreuve du scénario. Cette préférence unanimement partagée suscite l'interrogation. Le scénario apparaît comme l'épreuve la plus « littéraire » des oraux de cinéma, et elle est peut-être préférée pour cette raison par les candidats. Pourtant, l'épreuve de scénario n'est pas un simple exercice d'écriture. Elle suppose, par exemple, de savoir interpréter l'atmosphère décrite dans le texte proposé en une série de plans qui donne à voir un récit cinématographique. De fait, le candidat doit y manifester toute sa sensibilité artistique. On évitera -par exemple- de retranscrire le monde intérieur des personnages par un usage systématique de la voix off, ou d'effectuer une simple transcription des scènes subtilement décrites en un découpage technique. Le jury a apprécié la capacité de certains candidats à présenter clairement le projet de leur scénario ; sachant tout d'abord exposer leur intention (comment ils interprétaient le texte à scénariser, ce qu'ils mettaient de côté, ce qu'ils soulignaient) ; puis proposant une lecture vivante de leur récit cinématographique ; enfin -dans un troisième temps- expliquant leurs choix scénaristiques. Cette disposition permettait d'éviter une présentation confuse. Certains candidats ont, au contraire, mêlé la lecture de leur scénario avec leurs propres commentaires, laissant le jury comprendre par lui-même leurs intentions, avec plus ou moins de bonheur. Il semble préférable de présenter séparément ces différents moments.

Le jury rappelle aux candidats que l'épreuve pratique des oraux de cinéma doit leur permettre d'exprimer leur implication personnelle dans l'exercice de cet art, de témoigner de l'originalité de leur lecture des textes à scénariser, au-delà de la seule application de règles apprises, et de leur goût personnel et cultivé pour le cinéma.

Cette remarque concerne également l'analyse de films. Trop souvent, les candidats s'attachent uniquement à une description plan par plan de l'extrait du film, comme s'il s'agissait d'une suite d'images fixes ; laissant de côté le mouvement. Le jury invite au contraire les candidats à proposer une analyse dynamique, dans le rythme du montage des plans. De même, les analyses qui mettent en évidence une interprétation personnelle (si elle s'appuie sur une proposition argumentée) sont à encourager.

Les candidats ont souvent échoué à donner une vision claire de l'unité formelle d'une séquence, afin d'en donner une interprétation homogène. Rappelons que, dans son introduction, le candidat doit exposer clairement la situation de l'extrait dans l'économie du film et aboutir à la formulation (en fin d'introduction) d'un axe d'analyse problématisée de la séquence. En outre, l'analyse du jeu des « acteurs » et de la présence des visages et des corps à l'écran ont souvent été négligés.

Il convient enfin d'inciter les candidats à faire valoir davantage leurs connaissances au-delà de l'extrait étudiée : tant au niveau du film dans son ensemble, que du contexte historique qui l'éclaire.