

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études cinématographiques

Écrit

Sujet : « L'abstrait et le concret dans le cinéma soviétique muet »

Il ne s'agissait pas d'un sujet de philosophie, mais bien d'un sujet de dissertation à la fois sur un antagonisme propre à la nature du cinéma, et sur un corpus de films produits par des artistes en pleine effervescence théorique, en pleine interrogation sur le rapport du discours filmique à l'Histoire contemporaine, et de la syntaxe à la réalité concrète. L'existence de cinéastes théoriciens, qui réalisent à l'époque des films autant qu'ils écrivent des textes sur le cinéma, aurait dû prévenir les candidats contre une séparation trop franche entre les termes principaux du sujet.

De fait, l'opposition entre abstrait et concret est souvent demeurée naïve. Quand elle a été abordée de manière dialectique, trop souvent, l'antagonisme a manqué d'une authentique dynamique – alors que le couple de notions pouvait se prêter à un efficace plan en trois mouvements. Des raccourcis notionnels ont été posés en introduction sans être interrogés. Le « concret » est, selon les copies, le réel, l'Histoire, la réalité tangible – mais de manière floue. L'on ne saute pas d'une notion, d'une définition à l'autre sans l'étayer. Juxtaposer des termes les rend faussement équivalents dans nombre de copies. L'« abstrait », lui, est, d'une copie à une autre, le symbole, l'allégorie, l'art abstrait, le concept, l'expérimental. Certaines copies se sont lancées sur l'abstraction métaphysique sans motiver ce saut notionnel.

Le corpus soviétique des réalisateurs-théoriciens invitait les candidats à naviguer des propositions conceptuelles aux exemples filmiques, qu'ils développent ou contredisent la théorie. Pour nombre de copies, l'opposition s'est traduite par une analyse du rapport ou conflit entre réel historique, cinéma programmé et de propagande, et ambition conceptuelle des films. Trop de candidats sont restés prisonniers de l'Histoire, de « l'autorité du politique ». Pour d'autres, l'opposition traitée a permis d'explorer l'aspect historique/documentaire du cinéma et sa syntaxe abstraite. Quelques copies poussent, de manière fine, vers les oppositions organique-incarnation/abstraction-désincarnation-idéal (comment l'abstrait est reçu par les sens ; comment image et matière coexistent, etc.). En revanche, trop de copies confondent abstrait dans l'art/abstraction d'une syntaxe ou processus d'abstraction de la pensée/processus abstrayant. D'autres posent, en introduction, le montage comme le lien entre abstrait et concret. Un petit nombre part de l'idée que l'abstrait est premier dans la création et lui articule les questions du concret.

On le voit, plusieurs approches étaient possibles à condition de les poser de manière rigoureuse. Un certain nombre de copies, encouragées par une lecture trop abstraite du sujet, restent à l'étude des textes et du contexte et étudient trop peu ou pas assez d'exemples. Plus précisément, le cas Vertov est souvent sources de contresens et d'approches restrictives, alors que les œuvres de Poudovkine, Eisenstein ou Dovjenko permettaient tout autant de nourrir la réflexion. Trop peu de candidats s'attaquent au jeu des acteurs, pourtant central dans le couple expression abstraite/incarnation concrète, et il aurait été possible de convoquer sur ce point la riche étude d'Ada Ackerman, *Eisenstein et Daumier* (2013), recensée dans plusieurs revues de cinéma à sa parution, qui montre comment « l'exagération » et le « grotesque » de certaines expressions corporelles tendant à l'abstraction élaborent corrélativement « l'art d'une gestuelle efficace ». De même, on s'étonne que la plupart des copies oublient la dimension de fiction des films du corpus. Il est problématique par ailleurs qu'un film comme *Octobre* soit désigné comme un « blockbuster » du cinéma soviétique, ou que d'autres œuvres de l'époque soient considérées comme « agressives », sans que cet adjectif soit explicité outre mesure.

De nombreux candidats ont été portés par une lecture trop idéologique du sujet, confondant sans nuance cinéma soviétique et cinéma de propagande, faisant fi de la croyance en une humanité nouvelle qui devait surgir, pour les principaux représentants de ce cinéma, de l'art des images en mouvement. Que cette croyance relève aujourd'hui de l'utopie ne doit pas justifier une réduction de ce type, renforcée ici et là par une terminologie flottante et anachronique ; ainsi, nous aurions affaire à un « cinéma de la communication », qui « communique une idéologie, abstraite par nature, que les images viennent rendre concrète ». Quand les copies ne prennent pas franchement position, faisant basculer l'analyse du côté du jugement de valeur : chez Eisenstein, par exemple, nous serions confrontés à un « montage trop intellectuel qui finalement enferme le spectateur dans son incompréhension »...

Ces copies, et d'autres avec elles, témoignent globalement d'une méconnaissance de textes pourtant décisifs sur le cinéma soviétique, qui ont récemment renouvelé la compréhension que nous pouvions en avoir, et dont la lecture aurait pu prévenir une approche trop idéologique du sujet proposé. Le chapitre de Jacques Rancière consacré à Eisenstein dans *La Fable cinématographique* (2001) n'est pas cité, de même que le texte où il est question de Vertov dans *Les Écarts du cinéma* (2011) est pratiquement absent des développements. Or l'une et l'autre de ces références discutent précisément la manière dont ces deux réalisateurs se heurtent aux reproches que leur fait, à l'époque, le pouvoir communiste et comment, par leurs films, ils y font face, en portant à l'écran un « cinéma du fait » qui ne soit pas pour autant un « cinéma représentant le réel ». De même, certains passages de *L'Image-mouvement* et de *L'Image-temps* de Gilles Deleuze reviennent sur la façon dont Eisenstein entendait dépasser une « conception abstraite des masses », questionnement qui fait défaut dans les copies. Aussi, toujours sur Eisenstein, il apparaît que la monumentale monographie de Barthélémy

Amengual, *Que viva Eisenstein !* (1980), reste trop peu mobilisée par les candidats, alors même qu'elle contient des pages précieuses sur l'articulation entre « la praxis et la théorie » en vue de définir une « esthétique du cinéma » engagée dans son temps, sans se confondre néanmoins avec les injonctions du PCUS.

Comme chaque année, il faut se féliciter de l'aisance rhétorique d'un grand nombre de copies, mais déplorer le lexique approximatif, les maladroites de transitions inutiles et des fautes de syntaxe et d'orthographe inacceptables et lourdement sanctionnées. Il convient également de rappeler l'importance de l'analyse de film dans le déroulement de l'argumentation, qui suppose une connaissance immanente des séquences citées, au sens où une description précise de ses composantes est requise (les éléments visuels qui peuplent un cadre) comme une attention aiguë portée à l'enchaînement des images (les procédés de montage), le tout soutenu par une problématique clairement investie. Il faut saluer à cet égard une remarquable analyse de la scène pourtant célèbre de l'escalier d'Odessa dans le *Cuirassé Potemkine*, où la « mise en forme purement géométrique » des corps des soldats tsaristes contraste avec la dramatisation croissante liée au massacre des civils. Dans tous les cas, toute analyse de séquence doit être au service d'un traitement argumenté du sujet, et non l'occasion d'une référence accessoire qui témoignerait d'un savoir figé et préétabli sur la période étudiée.

Oral

Le jury a auditionné six candidats. L'épreuve d'analyse d'extraits portait sur le cinéma soviétique des années 1920, le thème tombé cette année à l'écrit. Parmi les épreuves pratiques, trois candidats ont choisi le tournage, deux autres le montage, et un seul candidat a sélectionné l'épreuve de scénario. Les trois heures de préparation doivent se répartir équitablement entre les deux épreuves, de même que celles-ci doivent être traitées de manière équilibrée dans les trente minutes à disposition lors du passage à l'oral. Il faut saluer à cet égard l'excellente gestion du temps par les candidats, qui n'étaient ni pris par le temps, ni n'ont dépassé la durée impartie.

Épreuve d'analyse d'extraits

Les meilleures prestations pour l'épreuve d'analyse d'extraits sont celles qui parviennent à articuler une analyse minutieuse de la séquence proposée avec un point de vue sur la totalité filmique. Cette articulation est indispensable en début d'épreuve, quand il s'agit de présenter, en introduction, les axes structurants de l'analyse. Il convient de rappeler en outre que l'analyse filmique, dans son déroulement, ne consiste pas à simplement décrire ce que l'on voit, même si une approche immanente, qui adhère à la composition des images, à leur enchaînement comme aux personnages qui les peuplent, est requise. Il s'agit de problématiser l'analyse tout en faisant appel à une érudition sur le film et le réalisateur, sans que cette connaissance transforme la prestation en une succession de références bibliographiques qui éloigneraient le candidat de l'extrait à étudier. Au risque d'un oral qui resterait uniquement descriptif, s'ajoute celui d'une prestation qui se focaliserait surtout sur l'aspect narratif de la séquence : un écueil qui fut globalement évité par les candidats, même si des aspects saillants du récit peuvent et doivent être mobilisés lors de l'épreuve. Il faut en outre noter la finesse avec laquelle le contexte historique fut convoqué, particulièrement déterminant dans le cas du cinéma soviétique des années 1920. Aussi, la tendance qui consistait à réduire ce cinéma à sa seule dimension propagandiste a été ici contrebalancée par une exploration toujours pertinente des relations entre cinéma et histoire. Par ailleurs, certains candidats ont très bien répondu aux différentes questions posées par le jury, au regard de la singularité de certains détails comme au niveau de certaines correspondances avec le cinéma contemporain.

Épreuves pratiques

1. Scénario

Positivement, l'épreuve de scénario consiste à rattacher une esquisse d'histoire – avec ses points de dramatisation, ses personnages, l'ambiance qui imprègne un lieu, etc. – à une suite d'images. Notons qu'il ne s'agit pas simplement d'adapter terme à terme un texte littéraire au cinéma, puisque le candidat a la possibilité d'opérer des choix à l'intérieur du texte qu'on lui propose, et par ces choix privilégier tel aspect du récit plutôt que tel autre, à condition qu'il les justifie. Le candidat doit prendre soin de distinguer au moins trois moments lors de cette épreuve : l'énoncé des intentions quant à son projet de scénario ; la présentation claire et distincte des parties qui le composent ; l'explication des choix qui ont entraîné l'élaboration scénaristique proposée. Il s'agit de tenir un parti-pris d'adaptation d'un bout à l'autre du développement, tout en faisant preuve d'une réelle maturité dans la composition écrite du scénario, en s'attachant à décrire avec précision les actions, les dialogues, les décors et les atmosphères liés à la scène. La discussion avec le jury permet de questionner la proposition du candidat, voire de continuer à la travailler lors de cet échange, ce qui a été le cas cette année.

2. Tournage

Les candidats ont globalement proposé une forme cinématographique rigoureuse malgré les conditions minimales de tournage. Les éléments du décor, les objets à disposition, ainsi qu'un jeu avec les lumières du plateau télé ont été

finement pensés dans un rapport constant aux déplacements des personnages sollicités dans chaque scène. Ils ont en outre su répondre aux exigences de l'épreuve en incarnant, par les moyens du cinéma – cadre, profondeur de champ, lumières – les sensations ou les idées nées de la lecture des textes qui accompagnaient chacun des sujets. Les candidats ont par ailleurs réussi à embarquer acteurs et techniciens dans leur projet filmique et ont su, de plus, clairement exprimer leurs intentions lors de l'échange oral avec le jury. Le jury a parfois demandé des explications aux candidats sur certains choix de mise en scène, tout en les questionnant sur l'écart dommageable qu'il pouvait y avoir entre les intentions et la réalisation.

3. Montage de rushes

Les candidats ont proposé une assez bonne analyse méthodologique du travail de montage et de la prise en main des rushes. Ils ont tenté, en se servant des outils du montage – champ/contrechamp, désynchronisation entre images et sons, « jump cuts » –, et en bouleversant la chronologie des rushes, de mettre en œuvre une proposition pertinente en trois parties bien structurées. Quelques approximations cependant sont à noter lors de la discussion avec le jury, sur le statut du documentaire, la nature de ses images et la place accordée au cinéaste dans le dispositif filmique. De fait, une tentative de montage judicieuse a été parasitée par un système de références à des cinéastes documentaires en inadéquation avec le contenu des rushes. L'échange avec le jury a toutefois permis de mettre en évidence les raisons de certains choix de montage, même si l'enchaînement des plans dans leur ensemble restait marqué par trop d'intentions et pas assez d'incarnations.