
Concours d'entrée

Rapport Jury 2025

Cinéma



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'études cinématographiques

- SÉRIES : Lettres et Arts
- Épreuve écrite commune

Sujet : « Quand un acteur joue, il est une sorte de cinéaste, au sens où il crée un film pour lui-même en même temps que le film dans lequel il joue. »
Delphine Seyrig, entretien par Rui Nogueira intitulé « *The Lily in the Valley* » et paru dans *Sight and Sound*, n° 4, automne 1969, p. 184-186.

SUJET

Le sujet de composition écrite soumis aux candidates et candidats cette année consistait à commenter cette citation de Delphine Seyrig : « Quand un acteur joue, il est une sorte de cinéaste, au sens où il crée un film pour lui-même en même temps que le film dans lequel il joue. », issue d'un entretien avec Rui Nogueira intitulé « *The Lily in the Valley* », paru dans *Sight and Sound*, n° 4, automne 1969 (p. 184-186).

Le jury a regretté que la citation ait été rarement contextualisée au sein de la carrière de Delphine Seyrig. Cette lacune s'est plus largement fait sentir dans les copies qui étaient peu nombreuses à véritablement analyser l'évolution de son parcours (en dehors du tournant que constitue le passage à la réalisation de l'actrice au milieu des années 1970 ou du pivot de l'année 1975, qui affirme la collaboration de l'actrice avec des réalisatrices). Les copies les plus convaincantes parvenaient quant à elles à articuler des analyses formelles précises à des enjeux contextuels, cruciaux pour penser ce sujet sous un angle historique. Les différents contextes économiques et de production impliqués par la carrière de Seyrig devaient être pris en compte (notamment pour relativiser ou interroger les catégories d'auteur ou de star). D'ailleurs, peu de copies proposaient des plans de nature chronologique, alors que cela aurait pu constituer une piste intéressante en considérant les évolutions, très conscientes chez l'actrice, de sa carrière.

La citation demandait aussi à articuler l'œuvre et les performances de Delphine Seyrig avec ses discours et prises de position médiatiques. Cet aspect a été davantage réussi (notamment par la convocation de sources, telles que des entretiens ou des interventions télévisées). L'extension de l'analyse à la *persona* de Seyrig, en ce que cette notion engage l'actrice dans la constitution volontaire d'une personnalité cohérente à travers les choix de films et de rôles, s'est avérée fructueuse et le jury salue cette initiative, présentée dans nombre de copies. En ce sens, il était stimulant de comparer et d'opposer la *persona* de Seyrig avec les « emplois » traditionnels qui ont pu parfois la cantonner, voire la brider.

Le sujet invitait à situer les méthodes et styles de jeu de l'actrice au sein d'une réflexion sur les gestes de collaboration qui jalonnent le processus de création d'un film ainsi que sur les rapports hiérarchiques qui peuvent s'y opérer (entre les postes ou entre les genres). Les candidats et candidates ont globalement bien cerné ces enjeux. L'écart entre les copies s'est donc davantage logé dans la finesse de l'analyse du jeu et dans la rigueur des définitions, en

particulier pour des notions clés telles que l'« auteur » ou l'« agentivité ». Le jury a toutefois été surpris par certains égarements notionnels autour du terme « réalisation » ou du mot « cinéaste » (on a pu lire que l'actrice était « réalisatrice », car elle collaborait aux scénarios ou qu'elle choisissait ses sujets). Attention également aux généralités, notamment sur la toute-puissance supposée des cinéastes. Associer systématiquement « auteur » et domination – domination hiérarchique du plateau ou domination genrée du metteur en scène sur les actrices – n'est pas une voie d'interprétation des rapports de fabrication des films toujours très opérante. À cet égard, si l'étude des biais de genre était bienvenue, certaines copies sont tombées dans un essentialisme et un binarisme dommageables. Le pôle masculin/patriarcal se voyait parfois associé à des rapports de domination et des représentations stéréotypées et le pôle féminin à l'émancipation et aux rapports égalitaires. Pourtant, les relations complexes nourries par Delphine Seyrig avec Marguerite Duras ou Chantal Akerman, entre autres, appelaient davantage de nuances. Cet écueil a aussi pu susciter des plans ou des réflexions d'ordre téléologique : de l'aliénation de l'actrice à la libération de la femme devenue réalisatrice.

Toutefois, le jury a apprécié la façon dont les candidats et candidates ont pu s'approprier et interroger les termes du sujet. L'idée que Seyrig deviendrait une « sorte de cinéaste » en devenant vidéaste était intéressante. De même, l'hypothèse que la recherche d'un « film pour soi-même » (sorte de film intérieur, hérité de la méthode de l'Actors Studio) se soit redoublée de revendications en faveur d'un « film collectif avec et pour les autres » durant sa période militante était stimulante. Les pistes pour penser le film « parallèle » que constituerait la partition interprétée par l'actrice ont également pu donner lieu à des analyses pertinentes en matière de polyphonie des intentions, ou de dissonance de ton ou de rythme entre le jeu de Seyrig et d'autres dimensions des films interprétés. Les copies les plus convaincantes parvenaient à articuler des éléments de contexte à des outils critiques et théoriques pour analyser le jeu de l'actrice, de sa formation au sein de l'Actors studio à l'élaboration de son jeu réflexif (parfois qualifié de « déictique »). Les argumentaires les plus probants réussissaient aussi à établir des typologies fines de « cocréation » (par stratégies d'effacement, d'apposition, voire d'opposition ou de « contre-création »).

PLAN

Le jury tient à spécifier que ce sujet n'appelait pas un type de plan précis – différentes approches ayant pu se montrer convaincantes : typologique, dialectique ou chronologique.

Parmi les plans possibles, rencontrés dans un certain nombre de copies :

1/ L'actrice a bien un rôle de cocréatrice, le film résultant d'une pluralité d'étapes et de subjectivités, son jeu pouvant établir des effets de complémentarité ou de dissonance vis-à-vis d'autres orientations de mise en scène.

2/ Seyrig a toutefois fait état des limites de son agentivité face au pouvoir des cinéastes. Donner ici des exemples nuancés et divers, selon différentes méthodes de travail et de collaboration, que ce soit Resnais, Truffaut, Demy, Losey, Klein, Buñuel, ou les femmes cinéastes comme Akerman, Duras, Kermadec, Ottinger.

3/ Durant sa période militante et vidéaste, Seyrig travaillait ouvertement d'autres types de collaborations. Elle ouvrait la notion de film « pour elle-même » à un projet collectif.

Néanmoins un même plan pouvait, d'une copie à l'autre, convaincre ou non en fonction de la précision des arguments apportés, des définitions engagées et des exemples étudiés.

CORPUS/BIBLIOGRAPHIE

Le jury salue le travail effectué sur le corpus ainsi que sur la bibliographie. La filmographie de Seyrig était convoquée avec précision dans les copies, tant du côté d'œuvres bien identifiées que d'autres plus secrètes (comme *La Musica* de Marguerite Duras ou *Comédie* de Marin Karmitz). La filmographie était judicieusement éclairée par des sources de seconde main (tels la biographie de Mireille Brangé ou l'essai de Jean-Marc Lalanne) ou des documents d'époque (le documentaire de Sami Frey ou bien des entretiens pour la presse ainsi que des émissions télévisées). La thèse d'Alexandre Moussa a également su être utilisée avec profit.

Ces apports bibliographiques ont permis d'étayer des réflexions sur les différentes étapes du processus créatif, à partir d'exemples précis : des étapes préparatoires (retours sur le scénario, documentation préalable, tests photographiques et choix d'accessoires, travail au plateau, retours sur le montage, etc.) aux stratégies médiatiques et discursives de l'actrice.

Des travaux émanant des études actorales (de Luc Moullet à Edgar Morin ou Ginette Vincendeau) ont également nourri avec profit certaines copies. Enfin, en matière d'études de genre, les travaux d'Hélène Fleckinger ont su parfois être mobilisés pour articuler ce prisme à une approche historique autour de la vidéo des premiers temps.

Les meilleures copies se sont distinguées par leur capacité à étayer leur réflexion sans se contenter d'énumérer des anecdotes. Les exemples développés (une dizaine d'exemples bien cernés opérant davantage qu'un nombre trop élevé de références traitées de façon superficielle) ont davantage retenu l'attention du jury.

N.B. À la différence de l'épreuve de l'an passé, les copies trop brèves (inachevées ou insuffisamment étayées) étaient rares. Attention toutefois à la lisibilité des copies manuscrites, certaines se déchiffrant difficilement. Rappelons aussi que les titres des films, soit en anglais, soit en français, doivent toujours être soulignés (dans les copies manuscrites) ou placés en italiques (dans les copies tapuscrites).

STATISTIQUES DE L'ÉPREUVE

Nombre de candidats concernés : 229

Nombre de candidats présents : 221

Nombre de candidats absents : 7

Nombre de copie blanche : 1

Note minimum : 0.5/20

Note maximum : 19.5/20

Note(s) supérieure(s) ou égale(s) à 14 : 15,39 %

Moyenne : 9,87

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Études cinématographiques

- **SÉRIES : Lettres et Arts**
- **Épreuve orale**

Nombre de candidats interrogés (ép. orale) : 8

Membres du jury : Philippe FAUVEL, Élodie TAMAYO

Le jury a pu entendre huit candidates et candidats cette année. Quatre ont été admis (la ou le cinquième candidat, biadmis, a intégré l'ENS d'Ulm). Le jury se réjouit de ces très bons résultats. L'épreuve, de fait, a dans l'ensemble été très bien réussie, comme en témoignent les résultats obtenus (aucune note en dessous de 13/20 ; 75% de note supérieure à 14/20, une note maximale de 16/20, pour une moyenne générale de 14.5/20). Le jury tient d'abord à souligner la très bonne gestion du temps de l'épreuve (tendance qui se confirme depuis les oraux de 2023). Les prises de parole ont su investir la totalité de la durée impartie et respecter la répartition en analyse filmique et scénario, traités à parts égales.

ANALYSE

Les candidats et candidates ont majoritairement fait preuve d'une réelle maîtrise de l'exercice d'analyse filmique. Leurs réflexions sur l'extrait, organisées selon un plan soit thématique soit linéaire, étaient dans l'ensemble clairement structurées et s'efforçaient de dépasser la description au profit de l'analyse. Comme l'an passé, le lexique de l'analyse filmique était souvent finement convoqué, au service d'une juste désignation du ton, de la structure et des enjeux de l'extrait. De plus, l'équilibre entre l'introduction et le reste de l'argumentaire était dans l'ensemble bien maîtrisé (sans être trop expéditives, les introductions, plus synthétiques, laissaient suffisamment de place pour étayer le reste du propos). L'écueil d'une analyse linéaire qui repasserait de façon superficielle par l'intégralité des plans de l'extrait, énumérant ses composantes sans en hiérarchiser les effets, a également été évité.

La résolution des difficultés techniques qui avaient impacté l'épreuve l'année précédente a également permis une plus grande fluidité pour cet oral d'analyse filmique, et contribué à la sérénité de l'épreuve.

En revanche, attention à l'excès inverse d'une analyse qui s'affranchit trop du support étudié au risque de s'éloigner des attentes du commentaire d'analyse filmique pour davantage se rapprocher d'une dissertation (se confondant alors possiblement avec l'épreuve écrite). Pour éviter cet écueil, le jury encourage les candidats et candidates à utiliser l'écran à disposition lors de leur communication afin d'appuyer leur argumentation sur l'écoute et la vision précise de l'extrait et de détailler certains de ses effets les plus saillants (composition d'un plan, type de raccord, spécificité sonore, etc.).

La connaissance approfondie du programme, nourrie d'apports bibliographiques et d'une bonne maîtrise de la filmographie étudiée, a par ailleurs permis d'apporter des éclairages

contextuels, esthétiques et notionnels pertinents. L'attention fine au jeu de Delphine Seyrig et à son articulation à des enjeux de mise en scène s'est avérée très stimulante. Sur ces points la préparation des candidats et candidates s'est avérée très satisfaisante. Le jury rappelle néanmoins que la question au programme vient nourrir l'analyse de l'extrait, mais que l'extrait ne constitue pas un support pour étayer un point appris en cours. Le jury a donc été sensible aux communications qui repéraient des enjeux de mise en scène spécifiques à l'extrait (autour de l'exotisme ou de la pétrification du temps chez Marguerite Duras, par exemple). Le jury insiste aussi sur l'importance de repérer et de problématiser les principaux effets techniques impliqués par l'extrait (par exemple en matière d'effets spéciaux chez Jacques Demy).

SCÉNARIO

Le format et les attentes liés à l'épreuve du scénario, qui consiste à s'inspirer d'un document fourni (iconographique ou textuel) pour produire une continuité séquencée, ont été globalement respectés, et mieux sans doute que l'année précédente. Le travail de préparation des enseignants et enseignantes de CPGE à cet égard est important et le jury s'est réjoui que les documents fournis, dont il n'est pas attendu qu'ils soient connus des candidats et candidates, aient à nouveau fait l'objet de commentaires souvent très pertinents, sans pour autant prendre le pas sur le scénario et les intentions. Les présentations qui savaient transposer les spécificités perçues dans le document proposé (en matière de ton ou d'effet formel, notamment) ont été particulièrement appréciées. Les candidats et candidates ont par ailleurs bien dissocié l'étape de la lecture intégrale de leur écrit scénaristique de son commentaire. Ce commentaire de scénario précise les intentions, qu'elles soient de mise en scène ou de découpage, sans toutefois chercher à verrouiller l'ensemble des choix. Il permet aussi d'indiquer des filiations (entre ce projet et des films ayant pu l'inspirer).

De plus, les projets témoignaient d'une certaine cohérence entre leurs ambitions narratives, leur registre, et les partis pris – quand il y en avait – de mise en scène envisagés. Enfin, la nature du scénario demandé (une continuité, dialoguée si le film l'exige) était mieux respectée que l'année précédente. La clarté de la narration et la fluidité de l'enchaînement des images et des sons, cruciale pour cet exercice, était également plus saillante. Les projets complexes (moins nombreux) demandent encore à redoubler d'attention quant à leur bonne intelligibilité (en particulier en matière d'identification des personnages et de précision des trames temporelles). En revanche, attention à ne pas tomber dans l'excès inverse d'un scénario sursignifiant aux partis pris parfois binaires (associant l'exiguïté à la claustration et l'extériorité à la liberté, par exemple).

Enfin, l'ensemble des candidates et candidats ont indiqué la durée envisagée du film qui serait tiré de leur scénario, ainsi que celle de telle séquence dialoguée s'il s'agissait d'un long-métrage. À nouveau, les durées envisagées ne concordaient pas toujours avec la nature du projet rédigé (soit qu'un projet donné comme un court-métrage autonome s'apparente plutôt à une longue scène d'exposition, soit qu'un scénario reposant sur l'épuisement et la répétition d'une série de situations tente de s'incarner dans un format de moins de cinq minutes). Lorsque la séquence proposée est rattachée à un projet de long-métrage, il est important que le commentaire fasse état des pistes dramaturgiques qui structureraient le film dans sa globalité. Dans l'ensemble, davantage de dynamisme et de clarté dramaturgiques seraient appréciés, et ce afin de mieux préciser certains tournants narratifs ainsi que les tensions et

effets de sens qui structurent le projet (entre ou internes aux personnages, ainsi qu'en matière de relation à l'espace ou aux trames temporelles impliquées).

À PROPOS DE L'ENTRETIEN

Lors de l'entretien qui succède à l'exposé, nous continuons d'encourager les candidats et candidates à ne pas se démobiler. En l'interrogeant sur son analyse filmique et sur son scénario, le jury l'invite à approfondir certaines pistes exposées, à corriger ou nuancer celles qui ont le moins convaincu ainsi qu'à explorer des points de culture personnelle, des références ou des formes filmiques qui modèlent sa sensibilité. Certains savent en tirer profit. Dans ce moment d'échange susceptible de rehausser la note finale de l'épreuve, nous invitons donc les candidates et candidats à ne pas hésiter à prendre quelques secondes pour réfléchir à leurs réponses afin de construire plus efficacement leur argumentation.