
Concours d'entrée

Rapport Jury 2026

Cinéma



INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'études cinématographiques

- SÉRIES : Lettres et Arts
- Épreuve écrite commune

Sujet : « Avec la première possibilité de voir le monde vivre plus vite ou plus lentement, le cinématographe apporte la première vision d'un univers qui peut se mouvoir à rebours. Étrange spectacle dont l'homme, jusqu'ici, n'avait eu aucune idée, aucun soupçon, sinon comme d'une fantasmagorie à peine imaginable. »

Jean Epstein, *Le cinéma du diable* (1947), *Écrits complets*, vol. 5, éd. Nicole Brenez, Joël Daire, Cyril Neyrat, Paris, Independencia éditions, 2014, p. 141.

Le sujet de composition écrite soumis aux candidates et candidats cette année proposait une citation de Jean Epstein dont le sens, pour précis qu'il soit, autorisait une interprétation assez large, sans véritable difficulté, et visait un champ problématique étudié pendant l'année. De ce fait, le principal écueil rencontré consistait en la simple restitution « hors contexte » d'un cours sur « Le cinéma, machine temporelle », qui ne pouvait se substituer à une analyse approfondie de la citation elle-même, dont seuls les éléments permettaient de traiter la problématique selon un plan répondant précisément à l'élucidation des expressions de Jean Epstein. Il était donc nécessaire d'articuler et de problématiser la composition à partir de la citation proposée.

Les candidates et candidats pouvaient d'autant mieux réagir à la citation de Jean Epstein que le cinéaste ne leur était *a priori* pas inconnu – il faisait partie de la filmographie accompagnant le sujet « Le cinéma, machine temporelle » avec *La Chute de la maison Usher* (1928) – et que, dans la note de cadrage présentant ce sujet, il était bien mentionné que « le temps contingent saisi par sa mécanique peut être manipulé, retourné, bouleversé par différents procédés techniques (ralenti, accélération ou *time-lapse*, inversion pelliculaire, etc.) comme par le truchement du montage ». S'y ajoutait cette injonction, tout à fait explicite, tel un signe avant-coureur de la citation d'Epstein elle-même : « Il conviendra donc de penser comment le dispositif du cinéma peut non seulement rendre le temps visible (en le mesurant, le décomposant, le conservant) mais aussi éprouver sa réversibilité et sa relativité en le rembobinant, le répétant, le dilatant, le compressant. Comme si, au cinéma, tous les temps devenaient possibles. »

Nous avons trop souvent rencontré le même cadrage théorique et historique présenté de manière non problématisée et sans lien précis avec la citation de Jean Epstein. La formulation apparemment simple du sujet a trop souvent conduit à proposer, sans réflexion préalable suffisante ni véritable « discussion » des termes du sujet, une dissertation sur les rapports du cinéma à la temporalité. Or la citation ne constitue pas en elle-même une problématique. Le sujet suppose donc une indispensable réflexion, aussi approfondie que possible, sur les termes mêmes de la citation, notamment les expressions : « voir le monde vivre plus vite ou plus lentement », « première vision d'un univers qui peut se mouvoir à rebours » ou l'« étrange spectacle » d'une « fantasmagorie à peine imaginable ».

La citation engageait d'abord des opérations techniques précises – l'accélééré, le ralenti et l'inversion du défilement des images – qu'il fallait nommer et expliquer. Or plusieurs confusions sont revenues avec insistance : l'accélééré et le ralenti ont souvent été présentés comme des effets de montage, alors qu'ils relèvent d'abord d'un écart entre la cadence d'enregistrement et la cadence de projection des images ; le « rebours » a parfois été ignoré, ou réduit au voyage dans le passé. Le terme de « fantasmagorie » a trop rarement été rapporté aux spectacles d'optique et de projection qui précèdent le cinématographe ; il a le plus souvent été rapproché du simple « fantôme ». Quant au verbe « voir », il désigne la perception elle-même et son extension, permise par le cinéma, à des temporalités non humaines. Une problématique pouvait dès lors interroger la tension entre deux puissances du dispositif : révéler des rythmes du réel imperceptibles à l'œil et à l'imagination « humaine » et produire un univers à rebours, où le temps perd son irréversibilité. Il était également bienvenu de discuter l'affirmation d'Epstein, qui présente le cinéma comme une rupture radicale, en réinscrivant la manipulation du temps dans une histoire plus longue des spectacles et des techniques.

Plan

Un même plan a été très majoritairement adopté : 1/ le cinéma altère et reconfigure le temps, au profit de la fiction ; 2/ il en prélève pourtant une empreinte fidèle, celle de la durée réelle enregistrée ; 3/ il restitue l'expérience spectatorielle d'un temps subjectif. Ce plan pouvait convaincre, et il a été mené avec succès dans plusieurs très bonnes copies. Il exposait toutefois à deux risques : s'éloigner de la citation, et opposer trop nettement un temps fictionnel « irréel » à un temps documentaire « réel », alors que, par exemple, la manipulation du temps sert aussi la connaissance du réel, de la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey aux films scientifiques de Jean Painlevé.

D'autres plans se sont montrés convaincants, notamment :

- 1/ Le cinéma modifie le flux temporel, en l'accélérant, le ralentissant ou l'inversant ;
- 2/ Il donne accès à des temporalités non humaines ;
- 3/ Il intervient sur le cours de la mémoire et de l'histoire, en particulier par le réemploi d'archives.

Corpus et bibliographie

Comme on le voit, la citation à commenter et à illustrer d'exemples privilégiait la conceptualisation paradoxale, la construction originale d'un plan et d'une problématique, ainsi que des propositions de films précis, parfois moins connus, qui pouvaient se rapporter à la période considérée, mais pas seulement. Ont ainsi été valorisés les exemples les plus originaux, tels *Le Tempestaire* de Jean Epstein (1947), *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933) ou *Les Saisons* d'Artavazd Pelechian (1975), voire décalés, comme la série photographique *Theaters* d'Hiroshi Sugimoto ou *The Time Machine* de George Pal (1960), et même contemporains, comme *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin (2004).

En règle générale, les écarts entre les copies ont moins tenu à des lacunes de connaissances (la plupart se sont appuyées sur au moins une dizaine d'exemples de films) qu'à la pertinence des hypothèses et à l'intelligence des analyses proposées. Le jury a par ailleurs relevé des

approximations historiques regrettables : un cinéma qui ne serait encore, en 1947, que « primitif », une « vidéo du début du XX^e siècle », ou l'idée que les opérateurs Lumière n'auraient accompli aucun geste de manipulation du temps, alors même que la projection à rebours de *Démolition d'un mur* (1896) compte parmi les premières attractions du Cinématographe. Le jury ne conseille pas de multiplier les films cités, mais plutôt d'appuyer le propos sur une douzaine ou une quinzaine d'exemples – que ce soient des films ou des textes sur le cinéma – commentés et bien introduits. Les différences de notation sont donc essentiellement liées à la bonne compréhension de la citation donnée à commenter, à la réflexion proposée et construite, et au choix judicieux de films (ou de textes : ceux de Jean Epstein lui-même, de Laurent Guido, Jean-Louis Schefer, Christian Metz ou Jean-Louis Comolli, entre autres) bien amenés, introduits, analysés et rapportés à la problématique.

La dissertation d'études cinématographiques sur programme n'en demeure pas moins une épreuve disciplinaire généraliste, destinée à évaluer la connaissance du champ des études cinématographiques et pas seulement la maîtrise d'un programme. Nous insistons : il faut dater les films cités, bien orthographier les noms des cinéastes (on a encore trop souvent lu « les frères Lumière » ou vu *Onésime horloger* daté de 2012 au lieu de 1912). Les titres des films doivent toujours être soulignés (à la main) ou placés en italique (dans un texte tapuscrit). Il faut enfin prendre le temps d'une description précise et d'une analyse de l'élément filmique convoqué dans l'argumentation.

Nous privilégierons toujours une dissertation, même maladroite, qui prend la peine, la place et le risque de cheminer dans une recherche approfondie du sens du sujet. De plus, le jury apprécie le recours à des exemples manifestement vus et aimés, qui donnent lieu à des analyses personnelles. L'originalité du choix des films analysés donne une idée de la qualité de l'investissement personnel des candidates et candidats. Certes, le concours n'est une épreuve ni de culture générale ni de cinéphilie ; le jury est néanmoins sensible aux références plus personnelles que l'on trouve dans les meilleures copies, et qui témoignent d'une curiosité pour l'histoire et l'esthétique des films par-delà les seules œuvres étudiées en cours.

Les quatre membres du jury se félicitent de trouver tout de même, et régulièrement, de bons exemples, de bonnes citations et de courtes mais fines analyses de nombreux films dans les dissertations. Cette année encore, le niveau général s'est révélé tout à fait honorable. Le cours était connu ; de nombreux exemples avaient été développés par les enseignantes et enseignants de CPGE. Nous les remercions pour le travail, absolument essentiel, accompli avec leurs classes.

Statistiques sur les résultats

Nombre de candidates et candidats concernés : 206

Nombre de candidates et candidats présents (hors copie blanche) : 199

Nombre de candidates et candidats absents : 6

Nombre de candidates et candidats ayant rendu une copie blanche : 1

Note minimale : 1,5/20 ; note maximale : 19/20 ; notes supérieures ou égales à 14 : 14,58 % ; moyenne : 10,1 ; écart type : 3,8

Copies blanches = 1 copie

Notes de 0 à 5,5 = 24 copies

De 6 à 10 = 77 copies

De 10,5 à 13 = 58 copies

De 13,5 à 16 = 28 copies

De 16,5 à 19 = 12 copies

Aucune copie n'a obtenu 20/20 ; la note maximale (19/20) a été attribuée à deux copies.

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Études cinématographiques

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

Nombre de candidates et candidats interrogés (ép. orale) : 5

Membres du jury : Philippe FAUVEL, Élodie TAMAYO

L'analyse de séquence portait sur la seconde question du programme : « Delphine Seyrig : cinéma, télévision et vidéo (1959-1989) ». Cette question figurait déjà au programme en 2025. Les extraits proposés étaient tirés des treize films retenus pour l'épreuve orale de l'ENS de Lyon dans la lettre de cadrage.

Le jury a entendu cinq candidates et candidats cette année. Deux candidates/candidats ont été admis ; un troisième, biadmis, a intégré l'ENS d'Ulm. Le niveau de l'épreuve a été très satisfaisant : aucune note n'est inférieure à 13/20, 80 % des notes sont supérieures ou égales à 14/20, la note maximale atteint 19,5/20.

Les deux volets de l'épreuve, l'analyse de séquence et le scénario, ont été traités par tous les candidats et candidates. La partie consacrée à l'analyse a toutefois été dans l'ensemble mieux réussie que celle consacrée au scénario. Le jury rappelle que les deux exercices comptent à parts égales et qu'ils demandent une préparation spécifique. La gestion du temps, très maîtrisée en 2025, a été plus inégale cette année.

Analyse

Les candidats et candidates ont dans l'ensemble fait preuve d'une bonne maîtrise de l'analyse de séquence. Les extraits, découpés le plus souvent en trois mouvements, ont donné lieu à des communications clairement structurées. La connaissance du programme était solide : les travaux d'Alexandre Moussa, de Jean-Marc Lalanne ou d'Hélène Fleckinger ont été mobilisés avec pertinence. Les entrées en matière, souvent construites à partir d'une citation, étaient stimulantes. Le jury regrette toutefois qu'elles n'aient pas toujours été converties en véritable problématique.

Le principal écueil, déjà signalé l'an passé, demeure celui d'une description linéaire qui passe en revue l'ensemble des procédés de l'extrait sans en dégager ni en hiérarchiser les effets. Un second écueil consiste à analyser le discours du film plutôt que sa mise en scène. Le commentaire de dialogue, s'il est utile, ne peut se substituer à l'analyse filmique. Il en va de même des notions convoquées (comme « théâtralité », « fantasmagorie », « impérialisme », « nationalisme »), qui demandent à être définies et justifiées par l'extrait.

Le jury a apprécié les communications attentives au jeu de Delphine Seyrig dans ses différentes dimensions. La voix, le costume et le ton méritaient une attention particulière. Une analyse d'*India Song* de Marguerite Duras (1975) s'est ainsi distinguée : attentive à la colorimétrie, aux surcadrages, à la lenteur des travellings sur les vêtements et à la

désynchronisation des voix et des corps, elle a su relier ces procédés à la dimension spectrale et érotique du personnage (jusqu'au *Cauchemar* de Füssli).

Deux extraits étaient cette année tirés de vidéos : *Maso et Miso vont en bateau* (1976) et *Sois belle et tais-toi* (1981). Les candidats et candidates les ont bien contextualisés, du collectif des Insoumuses à l'émission télévisée détournée. Ils et elles ont aussi su analyser les procédés du détournement (répétitions, cartons manuscrits, bruitages) et la polyphonie des voix. La spécificité du médium vidéo par rapport au cinéma et à la télévision aurait toutefois mérité d'être davantage interrogée : légèreté du matériel, usage du zoom et du plan fixe, économie du montage...

Scénario

Le format de l'exercice, qui consiste à s'inspirer d'un document fourni pour produire une continuité séquencée, a été globalement respecté. Les documents proposés étaient variés : extraits littéraires (Colette Thomas, *Cette fois-ci la forêt était vierge* ; Anne F. Garréta, *Sphinx*), photogramme de Man Ray, document publicitaire, planche illustrée. Les projets se sont souvent orientés vers le cinéma de genre (fantastique, horreur, polar nocturne). Ce choix est légitime, mais il expose aux conventions du genre. Le retournement final révélant que « tout n'était qu'un rêve » peut constituer une solution de facilité, alors qu'un faux soulagement final peut susciter un étonnement plus intéressant.

Le document fourni doit être présenté et commenté pour lui-même avant que soit exposé le projet qu'il a inspiré. Les candidats et candidates restent libres d'en écarter certains éléments. Il est en revanche important de ne pas évacuer ses enjeux principaux (au moins lors de la présentation) : la dimension écologique de l'un des documents, par exemple, ne pouvait être passée sous silence.

Le jury a aussi été attentif à la cohérence interne des actions et à la lisibilité des tournants narratifs. Il a apprécié les commentaires qui précisaient la distribution envisagée : profil, milieu social ou rapport au corps des interprètes. Le travail sonore a souvent été pertinent. Encore faut-il préciser les choix : bruitages, musique (de fosse ou d'écran) ou absence de musique.

Les filiations revendiquées ont été nombreuses et souvent bienvenues. Elles doivent toutefois éclairer les intentions du projet sans s'y substituer. Le scénario doit par ailleurs donner à voir et à entendre tout ce qui se déroule à l'écran. Il ne s'agit pas d'y formuler des intentions ou des abstractions, mais de décrire ce que perçoit le public, à l'image comme au son. Chaque élément du récit doit ainsi trouver sa traduction concrète dans un plan, un geste, un décor ou un son. Les intentions relèvent, elles, du commentaire qui suit la lecture. Comme l'an passé, le jury rappelle donc que la présentation se fait en deux temps bien distincts : lecture intégrale du scénario, puis commentaire des intentions. La durée envisagée du film doit enfin être indiquée et cohérente avec le projet, qu'il s'agisse d'un court métrage autonome ou d'une séquence de long métrage dont le commentaire esquisse alors la dramaturgie d'ensemble.

À propos de l'entretien

L'entretien qui suit l'exposé permet d'approfondir certaines pistes, de corriger ou de nuancer celles qui ont le moins convaincu. Le jury y a notamment interrogé les candidats et candidates sur des dimensions laissées de côté dans l'analyse : le ton de l'extrait, le costume et le décor,

le travail de la voix, ou la place de la séquence dans l'ensemble du film. Ce moment d'échange peut rehausser la note finale. Le jury invite donc les candidats et candidates à ne pas se démobiliser et à prendre quelques secondes de réflexion pour construire leurs réponses.