

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études cinématographiques

Écrit

Sujet :

Alain Resnais, cinéaste Nouvelle Vague (jusqu'en 1968) ?

Cette année, le sujet invitait à une réflexion sur le rapport du cinéaste au programme (Alain Resnais, jusqu'en 1968) avec son temps et plus particulièrement avec l'école cinématographique qui a marqué le moment de son émergence, lors de la réalisation et de la sortie en salles de son premier long métrage, *Hiroshima mon amour* : la Nouvelle Vague. Il s'agissait évidemment de cerner tout d'abord, et de manière problématique, la notion de Nouvelle Vague, d'en proposer une approche en termes de chronologie, d'auteurs, de bouleversements esthétiques et économiques.

La question posée, « Alain Resnais, cinéaste Nouvelle Vague ? », laissait ouvert le champ des réponses possibles, permettant aux candidats de soupeser le pour et le contre, et bien sûr de proposer, *in fine*, une réflexion personnelle et nuancée. La formulation précise du sujet – qu'il était préférable de commenter à l'orée du devoir – invitait à cette réflexion ouverte, puisqu'il n'était pas question de savoir si Resnais appartenait bien à la Nouvelle Vague (il aurait été alors demandé : « Alain Resnais, cinéaste de la Nouvelle Vague ? ») – la réponse semble ici clairement négative –, mais plutôt de se pencher sur la nature des rapprochements de Resnais avec ce mouvement de cinéma, en s'interrogeant sur tout ce qui a pu, aussi bien, l'y lier que l'en séparer.

Ces rapports ambigus et paradoxaux ont été très bien illustrés par un document d'époque, assez fréquemment cité dans les bonnes copies de l'épreuve, à savoir la table-ronde publiée dans les *Cahiers du cinéma* lors de l'été 1959, intitulée « Hiroshima notre amour », qui souligne aussi bien les différences, parfois les méfiances et malentendus réciproques, que la réelle admiration des jeunes critiques des *Cahiers* en train de passer à la réalisation de long métrage – c'est-à-dire le noyau historique de la Nouvelle Vague – et l'apport qu'ont pu représenter pour eux *Hiroshima, mon amour* comme l'ensemble des œuvres déjà réalisées par l'auteur de *Van Gogh*, *Nuit et brouillard* ou *Les Statues meurent aussi*. Alain Resnais est donc un « modèle paradoxal » pour ses cadets de la Nouvelle Vague.

De nombreux éléments pouvaient distinguer Alain Resnais de la Nouvelle Vague : questions de génération – il est apparu plus tôt, à travers sa longue pratique des courts métrages –, d'engagement – contrairement à ce qu'ont avancé bien des copies, contre-sens fréquent, Resnais est un jeune cinéaste très marqué à gauche, notamment par son combat anticolonial, tandis que la Nouvelle Vague fut longtemps, jusqu'au milieu des années 1960, un mouvement marqué à droite, considéré comme proche des hussards de la littérature jeune droite –, d'univers esthétique – la place de la littérature, de l'onirisme, du surréalisme, voire du fantastique –, et surtout de conception et de fabrication du cinéma – le rapport de Resnais au scénario, aux scénaristes, aux acteurs, aux producteurs. D'ailleurs, Alain Resnais lui-même a pu se montrer assez sceptique sur ces rapprochements peu évidents avec la Nouvelle Vague.

Pourtant, et c'est là que les candidats pouvaient faire valoir une connaissance approfondie du cinéma d'Alain Resnais nécessairement mêlée à un intérêt pour les principales caractéristiques de la Nouvelle Vague et un souci du contexte historique et culturel des années 1950 et 1960, il existe bien d'assez forts rapprochements entre Resnais et la Nouvelle Vague. On peut parler, par exemple, d'un milieu commun, avec un certain nombre de passerelles, comme les personnalités d'André Bazin, de Chris Marker, d'Agnès Varda, mais encore d'André S. Labarthe, de Jacques Doniol-Valcroze, d'Anatole Dauman, de Pierre Braunberger, de Delphine Seyrig. D'une évolution qui, dans un contexte où l'engagement politique s'accroît, va rapprocher peu à peu les points de vue, à travers quelques combats communs du mi-temps des années 1960 (contre la censure, contre l'impérialisme américain et la guerre au Vietnam – le film *Loin du Vietnam* a été plusieurs fois cité et bien analysé –, pour la défense d'Henri Langlois, pour l'implication politique en Mai 68 et lors des Etats-généraux du cinéma).

Enfin, un état d'esprit rapproche Resnais des principaux cinéastes de la Nouvelle Vague : la place centrale de la personnalité de l'auteur de film, le souci que le présent soit, d'une manière ou d'une autre, présent dans la forme même du film, et le goût de l'expérimentation, qui implique le passage par le style pour imposer sa propre vision du monde – et les motifs cinématographiques ne manquent pas pour opérer ces rapprochements : le travelling chez Resnais et Godard, le goût de la ville chez Resnais, Rohmer, Truffaut, Rivette et Godard, la présence du complot chez Resnais, Rivette et Chabrol, le travail musical chez Resnais et

Chabrol, le souci du passé chez Resnais et Truffaut, l'audace expérimentale chez Resnais et Godard, ou la comparaison entre l'usage de la voix chez Resnais et chez les cinéastes de la Nouvelle Vague, etc...

Le travail des candidats a, dans l'ensemble, porté ses fruits. Preuve en est la densité remarquable des notes comprises entre 16/20 et 19/20, qui a permis cette année un assez grand nombre d'admissibilités aux oraux du concours des ENS, à Lyon comme à Paris. Cependant, nous avons également remarqué le nombre de copies de qualité moindre que les années précédentes. Certains élèves de classes préparatoires semblent ne pas avoir suivi les cours, et proposent des réponses pratiquement au hasard, sans se soucier de la logique. Ils sont certes une petite minorité. Ce qui manque souvent au plus grand nombre des candidats, ce sont des connaissances plus maîtrisées sur les liens avec l'histoire du cinéma et le contexte historique des années 1950 et 1960, notamment à propos d'une question aux enjeux contextuels aussi forts. Il est nécessaire d'avoir des notions de ce qu'est la Nouvelle Vague afin de comprendre un cinéaste comme Alain Resnais. La culture cinématographique personnelle (que le cours ne peut pas faire acquérir) fait souvent la différence. Les références à des films connus et appréciés des candidats permettent de comprendre les idées propres à une copie. Le fait de savoir par cœur un cours est rarement un élément distinctif.

Il reste quelques erreurs étonnantes, comme « *A bout de souffle* de François Truffaut », ou « Hitchcock, cinéaste de la Nouvelle Vague ». *Un chien andalou* n'est pas « contemporain du nouveau roman » et Alain Resnais pas davantage un « artiste engagé comme Coluche ou Renault [sic] ».

Mais le jury se félicite de trouver toujours autant d'exemples, de citations et d'analyses fines de nombreux films dans les dissertations lues cette année, et remercie les professeurs de CPGE pour le travail accompli avec leurs étudiants à ce niveau, qui est absolument essentiel. L'une des forces de bien des copies a consisté au recours à un éventail de références bibliographiques relativement large (Daney, Deleuze, Bazin, Benayoun, Thomas, Douin, et les principaux entretiens de ou sur Resnais publiés dans les *Cahiers du cinéma*) et à des citations précises, bien présentées et bien utilisées, ce qui démontre un travail de lecture, de visionnement et de réflexion globalement très satisfaisant.

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, rapporter les œuvres à leur contexte de création, surtout s'il est politiquement révélateur, et prendre le temps d'une description précise et d'une analyse de l'élément filmique convoqué dans l'argumentation. 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 donne une idée de la qualité de l'investissement personnel des élèves.

Statistiques sur les résultats :

Nombre de candidats concernés : 192

Nombre de candidats présents : 192

Nombre de candidats absents : 0

Nombre de candidats ayant rendu une copie blanche : 0

Note minimum : 01/20, Note maximum : 19,50/20 ; Note(s) supérieure(s) ou égale(s) à 14 : 25,52 %, Moyenne : 11,76 ; Ecart type : 3,61

Notes de 0 à 5 = 12 copies

De 6 à 10 = 50 copies

De 10,5 à 13 = 57 copies

De 13,5 à 16 = 59 copies

De 16,5 à 19 = 14 copies

Aucune copie n'a eu 20/20

Oral

Dans l'ensemble, l'épreuve orale s'est plutôt bien passée, avec des notes comprises entre 12/20 et 19/20. L'oral prévoit deux moments: d'abord une analyse d'extrait, puis la présentation d'un scénario, qui seront envisagés ci-dessous en deux temps.

La plupart des candidats ont proposé de bonnes analyses. Mais parfois on peut constater une moindre attention aux aspects purement visuels ou sonores, ce qui est logique pour des élèves ayant une maîtrise souvent remarquable des aspects littéraires et narratifs. Par exemple, un candidat, concentré sur l'analyse du déroulement narratif n'a pas vu le changement de couleur de la robe de la protagoniste. Il pensait que les plans se raccordaient dans la continuité.

Pour bien réussir l'analyse, il faut savoir utiliser le vocabulaire cinématographique, avec pertinence et sans en exagérer la complexité. On a pu par exemple constater quelques doutes sur les notions liées au point de vue et au cadrage (p.ex. le plan « semi-subjectif »), aux sons, au montage. Les analyses les plus réussies ont fait preuve d'une sensibilité et d'une finesse surprenantes, par exemple en soulignant

certains aspects souvent moins considérés comme la voix (par une analyse entre la voix chez Resnais et dans des films de la Nouvelle Vague) ou les bruits.

Nous recommandons de ne passer que des morceaux choisis de l'extrait, au fur et à mesure de l'analyse, même dans le cadre d'une analyse thématique. En tout cas, il est à proscrire de vouloir passer l'intégralité de la séquence sans la commenter, puis de recommencer en montrant les éléments analysés, car cela ne fait qu'empiéter sur le temps à disposition pour exposer l'analyse, et risque donc d'affaiblir celle-ci. Cela dit, les candidats ont en général fait preuve d'une belle maîtrise du temps imparti.

Le candidat se doit d'explicitier s'il a choisi l'analyse linéaire ou thématique, puis de préciser de façon claire les titres des parties, en marquant les transitions entre les différentes parties. Nous avons parfois constaté un manque d'organisation ou de clarté dans l'identification des contenus de l'analyse, ou une trop grande superposition entre les contenus des différentes parties. Nous conseillons d'éviter de trop s'appuyer sur un nombre trop limité de notions, qui produisent un effet de redondance et affaiblissent le propos. Bien entendu, ces tics de langage peuvent être liés au stress, mais ils desservent le candidat.

La capacité à établir des liens avec d'autres films du même auteur ou issus du même contexte ajoute une couche à l'analyse, même si elle ne doit pas remplacer celle-ci. Un certain nombre de candidats ont su y faire référence, non seulement pour situer le film en question, mais également d'un point de vue plus strictement analytique.

En ce qui concerne le scénario, les candidats ont fait preuve d'inventivité, en proposant tantôt des courts métrages « achevés », tantôt une séquence d'un film plus long.

D'entrée de jeu, quelques éléments d'analyse du texte ou de l'image proposés permettent de montrer à la fois la finesse du candidat, sa capacité à se situer par rapport au document et à se l'approprier. En lien avec la finesse de l'attention pour le document, il y a également la capacité à se laisser inspirer et à l'utiliser pleinement, plutôt qu'à l'exploiter comme simple prétexte. Cela fait partie des difficultés propres à l'exercice.

Le candidat peut se montrer plus ou moins conscient de son projet, par exemple lorsqu'il lui arrive d'oublier son titre, d'avoir du mal à situer sa séquence, de ne pas réfléchir à son format ou aux difficultés techniques que son projet pourrait poser. Une attention particulière est demandée aux idées de mise en scène, parfois peu détaillées ou simplistes. Un certain nombre de propositions ont su respecter ces critères et présenter des projets tout à fait intéressants, voire passionnants.

La capacité à établir des liens entre son propre scénario et des sources d'inspiration diverses, y compris en lien avec l'histoire du cinéma, sont appréciables mais ne doivent pas pour autant donner le sentiment d'un effort quelque peu forcé ou artificiel de l'ordre du « name dropping ». Cela a pu arriver par exemple pour le choix de rendre hommage à tel ou tel genre cinématographique sans véritable connaissance des enjeux du genre ou sans réelle motivation (esthétique, personnelle ou autre). Mais là encore, plusieurs projets ont fait preuve d'une très grande conscience de l'exercice et d'une cohérence sans faille.