

Série Lettres et arts spécialité Arts

Études cinématographiques

Écrit

Sujet :

Peut-on dire que les effets spéciaux ne sont pas réservés à un genre de film en particulier ?

Statistiques sur les résultats :

Nombre de candidats concernés : 192

Nombre de candidats présents : 191

Nombre de candidats absents : 1

Nombre de candidats ayant rendu une copie blanche : 0

Note minimum : 01/20, Note maximum : 20/20 ; Note(s) supérieure(s) ou égale(s) à 14 : 17,80 %, Moyenne : 11,39 ; Ecart type : 3,64

Notes de 0 à 5 = 16 copies

De 6 à 10 = 44 copies

De 11 à 13 = 90 copies

De 13,5 à 16 = 27 copies

De 17 à 20 = 14 copies

La plupart des copies étaient d'un bon niveau. Le cours était connu, de nombreux exemples avaient été développés par les enseignants de CPGE et plusieurs plans pouvaient convenir à structurer une réponse à la question posée, qui n'a donc pas surpris beaucoup de candidats (comme en témoigne l'assez petit nombre de copies faibles inférieures à 5/20). Il fut donc encore plus difficile, cette année, pour les correcteurs de départager les copies rendues par les candidats.

Il était logique de donner, dès l'introduction, des définitions des termes « effets spéciaux ». La plupart des candidats se sont fondés sur les travaux de Réjane Hamus-Vallée, ou sur des ouvrages plus anciens comme ceux de Pierre Hémarinquer (*Technique des effets spéciaux pour le film et la vidéo*). Il n'était pas non plus hors de sujet de tenter de définir le « genre cinématographique », en utilisant par exemple les ouvrages de Rick Altman ou de Raphaëlle Moine.

A ce niveau, on pouvait espérer lire davantage de distinctions entre les « SFX », effets spéciaux profilmiques, directement faits sur le plateau (comme dans les films de Michel Gondry, ou de Jean Cocteau), et les « VFX », effets spéciaux visuels conçus en post-production (incrustations, nettoyage de câbles, transformations variées des images...). Il était essentiel de dire que les SFX sont aussi vieux que le cinéma. Les copies ont très rarement parlé de la décapitation, chez Edison, dès 1895 dans le film *the Execution of Mary, Queen of Scots*. En revanche, la très grande majorité des copies a mentionné les films à truc de Georges Méliès. Les propos du « magicien de Montreuil » ont souvent été cités. Et c'était évidemment essentiel pour mieux comprendre la genèse des effets spéciaux.

De très nombreuses variantes de plan pouvaient être proposées avec ce sujet. La problématique cherchait logiquement à savoir si les effets spéciaux sont restés cantonnés à des genres spécifiques. Ce qui a entraîné des questions sur les « films de genre », par opposition au / ou par proximité avec les « films à effets ». Selon les types d'effets spéciaux, il semble clair aujourd'hui que tous les genres sont concernés, depuis les films de super-héros jusqu'à un auteur comme Michael Haneke (*Amour* et son tournage en studio avec des fonds verts a été quasi systématiquement cité) ou Eric Rohmer (*L'Anglaise et le duc*, film pionnier de l'effet d'incrustation numérique, a été cité, mais moins abondamment, ce qui est dommage).

Enfin de nombreuses questions peuvent être posées sur le rapport entre les SFX et les genres en lien avec une éthique du cinéma, une politique ou une esthétique. Le rejet virulent des SFX durant les années 1980, par Pascal Bonitzer dans un texte des *Cahiers du cinéma*, par exemple, peut être un bon point de départ. Les distinctions importantes amenées par Christian Metz ou par André Bazin étaient attendues dans les copies.

Les correcteurs espéraient ensuite trouver des exemples plus variés selon les candidats. Il est clair que le temps manque pendant les deux ou trois années de préparation pour voir beaucoup de films de façon personnelle. Il faut avouer qu'un certain ennui se dégageait de la lecture de bien des copies, dû sans doute à la répétition des exemples, illustrant le plus souvent quelques évidences vues en cours. Il est difficile aux correcteurs de déterminer un goût personnel des candidats pour le cinéma, un certain type de cinéma, des films vraiment aimés et connus. Les correcteurs ont conscience que le concours ne favorise pas une certaine forme d'originalité... Mais c'est néanmoins ce qui est recherché afin de distinguer davantage les copies les unes des autres. Pour résumer cette situation, la répétition des mêmes exemples sortis d'un cours appris par

cœur fatigué le correcteur. Des cas et des citations plus originaux démontreraient la qualité de la culture cinéphilique des candidats. Quelques exemples ont parfois été relevés : la Seine rouge sang dans *120 battements par minute*, de Robin Campillo ; de même que *Les Petites Marguerites* de Vera Chytilova ; ou bien *Octobre* de Sergueï Eisenstein et *Le Voleur de Bagdad*, de Michael Powell et Ludwig Berger.

Sur la forme, le jury a heureusement noté, dans la plupart des cas, une assez grande clarté dans la présentation de la problématique et du plan, en fin d'introduction. Ce qui est très bien car les différentes parties, dans le cadre d'un sujet tel que celui proposé, ne sont pas des oppositions frontales mais des nuances plus subtiles et délicates.

Voici quelques exemples possibles de plan :

I) Les SFX sont liés à certains genres en particulier : la féerie (Méliès), la Science fiction (*Avatar*), le fantastique (*King Kong* 1933 ; *Orphée* de Cocteau), l'horreur (l'usage des techniques de maquillage, la prothétique, le faux sang, les explosions variées).

II) Les SFX peuvent transcender le clivage des genres.

III) Techniques, poétique et éthique

Ou bien :

III) En réalité les SFX peuvent servir le réalisme plutôt qu'être créateur d'imaginaire.

Les correcteurs ont particulièrement apprécié certains développements sur Avi Mograbi, qui utilise, dans *Z32*, un masque numérique pour cacher ses témoins. Ou le questionnement sur la raréfaction des effets : est-elle elle-même un effet ? Par exemple, la suggestion chez Jacques Tourneur... Ou encore l'étude de différents systèmes pour « rétablir le réel » dans *Farrebique* de Rouquier, et les commentaires sur le chapitre « Trucages et cinéma » de *l'Essai sur la signification du cinéma* de Christian Metz, qui évoque leurs différents modes : effets visibles, invisibles, imperceptibles.

Attention, quelques erreurs récurrentes ont été remarquées dans plusieurs copies. En voici une petite liste :

- Le cinéma d'animation n'est pas un genre « à effets spéciaux », puisque le film en entier utilise le procédé. De plus, le film d'animation est une technique qui sert dans différents genres cinématographiques (comédie, fantastique, SF, etc.). Par contre, dans le cas d'une séquence avec du « stop motion » / animation image par image, dans un film avec prises de vue d'acteurs réels, on peut effectivement parler d'effets spéciaux.

- Attention aux surinterprétations sur les transparents d'Hitchcock. Ce cinéaste les utilisait pour gagner du temps, pour tourner en studio et éviter les extérieurs réels... pas pour créer un malaise, sauf cas extrêmes et rares.

- La reconstitution d'une famille Inuit par Flaherty dans *Nanook* n'est pas un effet spécial.

- Le placement de la caméra par Louis Lumière pour le film *L'arrivée d'un train en gare* n'est pas un effet spécial. Par ailleurs cette vue a été tournée en 1897.

- Une actrice doublée pour chanter n'est pas un effet spécial, ni lorsque Chaplin double des voix avec un kazoo dans *City Lights*...

- Le « blockbuster » n'est pas un genre cinématographique. Ainsi *Titanic*, *Avatar* ou *Jaws* ne sont pas classés dans les mêmes genres.

- Le montage n'est pas un effet spécial. On peut placer des effets visuels lors du montage. On peut truquer. Mais trop de copies parlaient du montage en général comme d'un effet spécial.

Il fallait donner au moins un nom de créateur d'effets spéciaux. Douglas Trumbull, Ray Harryhausen, Willis O'Brien sont les plus cités. De même, il est important de présenter différentes techniques, même succinctement, comme l'animation image par image, l'animatronique, les incrustations sur fonds verts, les transparences dans certains cas, etc. Pour ce dernier exemple, on pouvait noter qu'un effet spécial qui se banalise n'est plus un effet spécial. Les premières transparences surprennent, par contre depuis la fin des années 1930, le procédé est devenu trop courant pour être considéré comme « spécial ».

Ce qui manque souvent au plus grand nombre des candidats, ce sont des connaissances plus maîtrisées sur les liens avec l'histoire du cinéma. La culture cinématographique personnelle (que le cours ne peut pas faire acquérir) fait souvent la différence. Les références à des films connus et appréciés personnellement par les 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 : Méliès aurait rédigé un article en 2007 ; J. K. Rowling aurait « réalisé le film *Harry Potter* » ; Michel « Gondry » (sic) est cité trois fois dans la même copie et, dans une autre, « Gondry est un cinéaste du XIXe s » ; *Zodiac* aurait été réalisé par David Lynch. La même copie cite le célèbre *Albert Hitchcock*. Une autre copie parle du film *Démolition d'un mur* passé à l'envers par Méliès. Enfin, De Baecque et Barnier auraient écrit *Les Effets spéciaux au cinéma* [sic !].

Mais les deux correcteurs se félicitent de trouver toujours autant d'exemples, de citations et d'analyses fines de nombreux films dans les dissertations lues cette année, et remercient 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 (André Bazin, Pascal Bonitzer, Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard [cette dernière souvent oubliée alors que ce livre important a été rédigé à quatre mains], Christian Metz, Laurent Mannoni et le catalogue approprié de la cinémathèque française) et à des citations précises, bien présentées et bien utilisées, ce qui démontre un travail de lecture, de visionnement et de réflexion globalement 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.

Oral

Le jury a constaté que les candidats savent présenter, dans les temps (souvent à la minute près), avec rigueur, l'analyse puis leur scénario. Les termes techniques de base permettant la description (succincte) puis l'analyse (à développer) de la séquence sont en général assez bien connus, mais il reste une marge d'amélioration. Les questions des examinateurs servent à départager les candidats en creusant tel ou tel aspect du travail présenté, en s'arrêtant sur un oubli ou bien en approfondissant des données contextuelles (liens avec d'autres films).

Les candidats ont une bonne capacité d'argumentation, mais si certains organisent la matière clairement en présentant d'emblée le plan de leur exposé et en le déployant au fur et à mesure, d'autres manquent de clarté ou d'organisation.

L'analyse filmique

Les examinateurs ont pu constater dans les meilleurs cas une habileté remarquable dans la progression de l'analyse, conduite avec finesse et sensibilité. D'autres exposés tendaient à reprendre les mêmes idées ou les mêmes formules génériques, sans véritable progression. L'impression générale était celle d'une nette amélioration de la connaissance du lexique de l'analyse filmique, malgré quelques imprécisions (« cadré » comme antonyme de « désaxé » ; « panotage ») qui pouvaient s'étendre au lexique en général (l'emploi erroné de formules recherchées comme le latin *flatus vocis* qui se transforme en « *flatus voci* »). Parfois les examinateurs ont été surpris par le manque de culture personnelle des candidats. Quand, à la fin de *Stalker*, l'*Hymne à la joie* de Beethoven se fait entendre, cela ne signifiait rien pour un candidat, même quand on lui soufflait qu'il s'agit d'un morceau repris comme hymne pour l'Europe. Pourtant les candidats prêtaient souvent attention au son. Si le vocabulaire de Michel Chion est connu et bien utilisé la plupart du temps, les analyses qui pourraient en être tirées ne sont pas souvent proposées. Les enjeux culturels des films qui pourraient concourir à l'analyse filmique n'étaient pas toujours maîtrisés, par exemple au sujet des références picturales et musicales – y compris les plus récurrentes dans l'œuvre de Tarkovski. Sur un plan plus historique, mais également stylistique, le contexte soviétique des films de Tarkovski était très rarement cité. Les autres cinéastes soviétiques qui auraient pu inspirer le réalisateur n'étaient pas connus. En revanche, les liens avec d'autres films de Tarkovski étaient plus facilement tracés, parfois avec une étonnante précision, du moins concernant un certain nombre de scènes particulièrement célèbres.

Le scénario

Le scénario est réalisé à partir d'un document fourni par les examinateurs (texte ou image). La prise en compte de ce document et la capacité à en exploiter le potentiel sont valorisées, quand le candidat en fait plus qu'un simple prétexte. Cependant, le candidat ne doit pas se limiter au document mais va pouvoir en inscrire les éléments et les suggestions dans un univers filmique personnel.

Par rapport aux années précédentes, les candidats étaient plus à même de proposer des choix de mise en scène, en convoquant les plus souvent un lexique approprié et en donnant une idée concrète de la relation entre le texte scénaristique et les images du film. Cependant ces choix étaient parfois vagues et peu argumentés, qu'il s'agisse d'une solution apparemment banale (filmer un dialogue en champ/contrechamp, par exemple) ou plus sophistiquée (jusqu'à devenir inutilement compliquée, faute d'explications). Il arrivait exceptionnellement que tel candidat n'arrive pas à situer son scénario par rapport à une idée de film (séquence d'un long-métrage ou bien court-métrage autonome ?).

Les questions posées par les examinateurs permettaient aux candidats de préciser leur projet et d'en expliciter les intentions, les attentes et les références implicites (une démultiplication des références n'étant pas par ailleurs gage d'intérêt du projet de film). Comme les autres années, on constatait une résonance

parfois excessive – à moins qu'elle ne soit vraiment sincère, motivée et adaptée au document fourni – entre le projet de scénario et l'extrait de film analysé ou l'univers du cinéaste étudié (Tarkovski).