

BACCALAURÉAT GÉNÉRAL

ÉPREUVE D'ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ

SESSION 2022

ARTS

Cinéma Audiovisuel

Durée de l'épreuve : **3 h 30**

L'usage de la calculatrice et du dictionnaire n'est pas autorisé.

Dès que ce sujet vous est remis, assurez-vous qu'il est complet.

Ce sujet comporte 9 pages numérotées de 1/9 à 9/9.

Le candidat traite au choix le sujet 1 ou le sujet 2.

Il précisera sur la copie le numéro du sujet choisi.

SUJET 1
Spécialité Cinéma-Audiovisuel
Durée de l'épreuve : 3h30

***Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962**

Première partie (10 points) : analyse

Extrait : de 00:00:53 à 00:04:42

Vous analyserez de manière précise et argumentée l'extrait proposé.

Deuxième partie (10 points)

Vous traiterez l'un des deux sujets suivants :

Sujet A : réécriture

Vous proposerez une réécriture cinématographique de l'extrait proposé en première partie de l'épreuve à partir de la consigne suivante :

« Vous imaginerez une réécriture de ce passage dans un genre fantastique. »

Votre note d'intention sera accompagnée des éléments visuels et sonores de votre choix (extraits de scénario, fragment de découpage, éléments de story-board, plans au sol, schémas, indications sonores et musicales, etc.).

Sujet B : essai

« Dans quelle mesure le film *Cléo de 5 à 7* mêle-t-il à la modernité de la Nouvelle Vague certaines inspirations plus anciennes ? »

A partir de votre connaissance de l'œuvre et du questionnaire associé « **Périodes et courants** », de l'exploitation des documents ci-joints et de votre culture personnelle, vous répondrez à cette question de manière précise et argumentée.

DOCUMENTS POUR LE SUJET B (essai)

Document 1

Agnès Varda s'inscrit dans un contexte culturel qui épouse un siècle de modernité picturale. Dès le début du XX^e siècle, le Dôme rassemblait des artistes et des marchands d'art, parmi lesquels Max Ernst, Picasso ou Gauguin. A l'instar de Picasso qui vivait à la fois entre le quartier Montparnasse et le Montmartre des Surréalistes, Agnès Varda, installée rue Daguerre au début des années 1950, est tiraillée entre la rive droite des *Cahiers du Cinéma* (Truffaut, Godard, Rohmer, etc.) et les inclassables de la rive gauche (Alain Resnais et Chris Marker).

Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda (1961) - Analyse et critique du film -
DVDClassik – Françoise Giraud, le 21 juin 2013

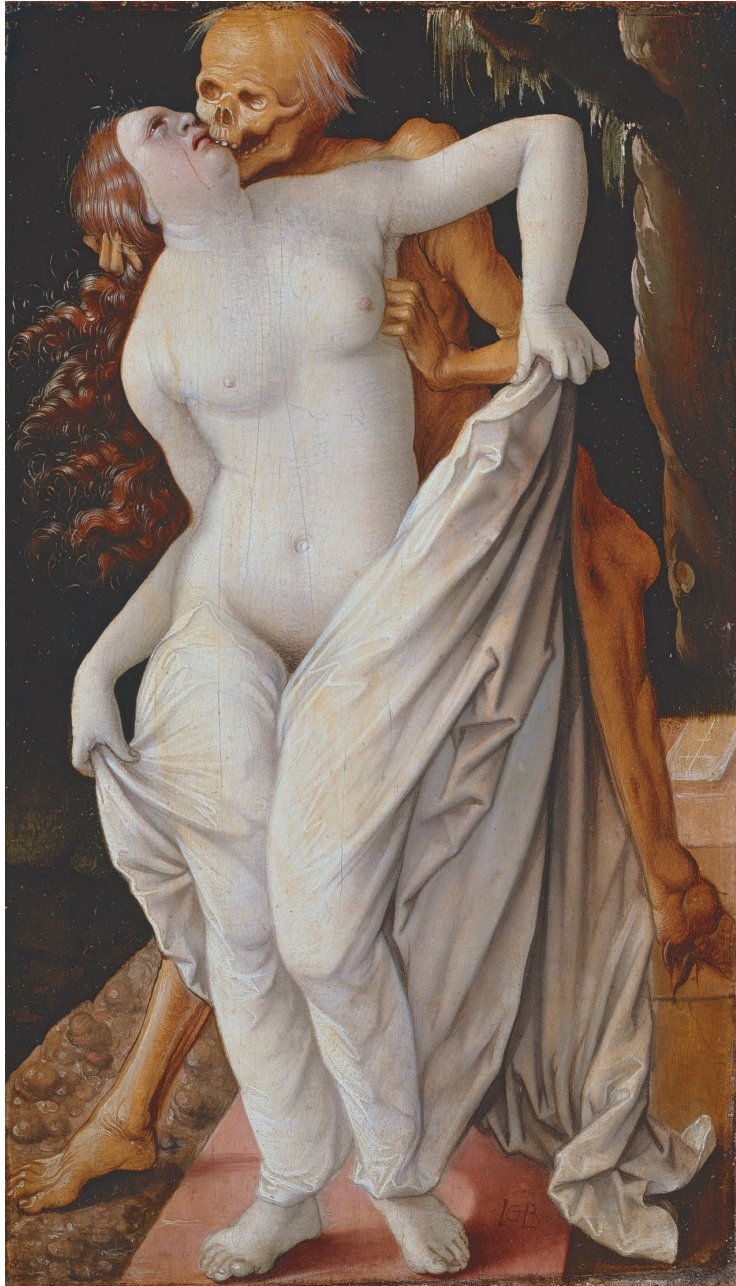
Document 2

C'est la force des artistes de proposer des œuvres qui peuvent devenir réflexion et rêverie continue. Les peintures de Baldung Grien, belles et effrayantes, sont très vite devenues pour moi un sujet de film : la beauté et la mort. On y voit des femmes, belles dans leur chair blonde, malmenées par des squelettes. L'image fait peur. Elle a été l'inspiration d'un récit et d'un parcours.

La belle Cléo a peur du cancer, peur de la mort. Je voulais l'accompagner pas à pas, et voir comment le temps se ralentit ou s'accélère pour elle, suivant que sa peur la tourmente ou la laisse en repos. Et cela dans Paris avec ses cafés, ses boutiques, ses autobus et ses jardins. Un trajet réel dans un temps réel.

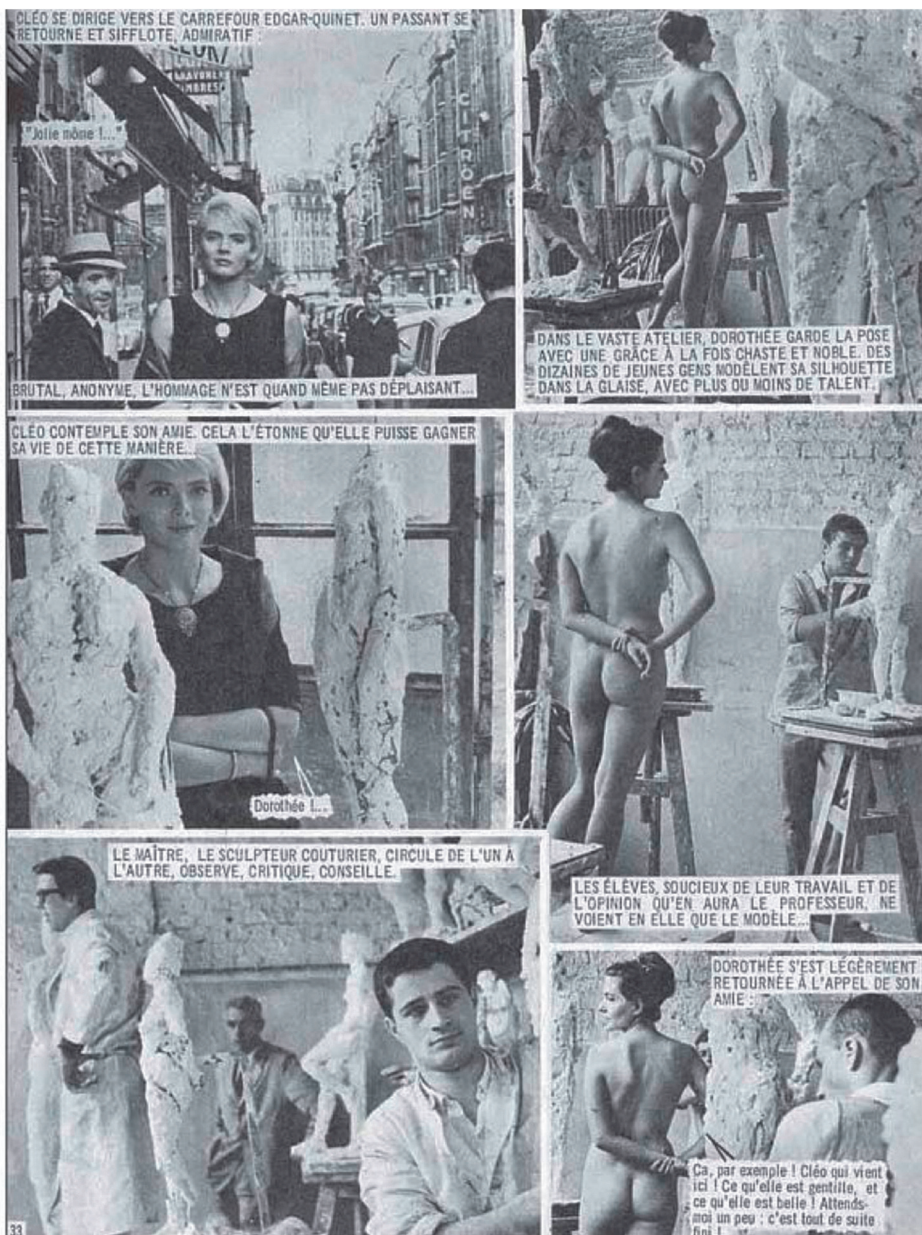
Extrait du texte d'Agnès Varda présentant *Cléo de 5 à 7* dans le livret
Agnès Varda l'intégrale © Succession Varda

Document 3



Hans Baldung, dit Grien, *La Mort et la femme*, vers 1520
Détrempe sur bois (tilleul),
H. 0,30 ; L. 0,145.
Basel, Kunstmuseum

Document 4



Cleo de 5 à 7, Le Film illustré n°26, 15 avril 1962

SUJET 2
Spécialité Cinéma-Audiovisuel
Durée de l'épreuve : 3h30

Secret beyond the Door (Le Secret derrière la porte), Fritz Lang, 1947

Première partie (10 points) : analyse

Extrait : de 1:30:57 à 1:33:47

Vous analyserez de manière précise et argumentée l'extrait proposé.

Deuxième partie (10 points)

Vous traiterez l'un des deux sujets suivants :

Sujet A : réécriture

Vous proposerez une réécriture cinématographique de l'extrait proposé en première partie de l'épreuve à partir de la consigne suivante :

« Vous réécrirez la séquence en imaginant que miss Robey les empêche de quitter la maison. »

Votre note d'intention sera accompagnée des éléments visuels et sonores de votre choix (extraits de scénario, fragment de découpage, éléments de story-board, plans au sol, schémas, indications sonores et musicales, etc.).

Sujet B : essai

« Comment Fritz Lang parvient-il à imposer sa marque dans *Le Secret derrière la porte* ? »

A partir de votre connaissance de l'œuvre, du questionnement associé « **Un cinéaste au travail** » et de l'exploitation des documents ci-joints, vous répondrez à cette question de manière précise et argumentée.

DOCUMENTS POUR LE SUJET B (ESSAI)

Document 1

On rappellera au passage que l'indépendance artistique n'assure pas par elle-même l'originalité de l'œuvre, et qu'inversement le fait de travailler à l'intérieur du studio system et de ses multiples contraintes a pu stimuler la créativité de certains cinéastes. Je songe ici avant tout à Lang, dont l'œuvre américaine, en particulier avec des films comme *Espions sur la Tamise*, *Le Secret derrière la porte*, *Règlements de comptes* ou *Moonfleet*, me semble être une des plus « hollywoodiennes » dans ses beautés et ses complexités en même temps que l'une des plus profondément, des plus secrètement personnelles, de tout le cinéaste.

Jean-Loup Bourget, *Hollywood, Un rêve européen*, Armand Colin, Paris, 2006.

Document 2

Au début de l'année 1941, Darryl F. Zanuck, alors chargé de production à la Fox, demanda à Lang de réaliser *Les Pionniers de la Western Union*. Je fus désigné pour être le monteur du film. A mes yeux, Lang n'était qu'un metteur en scène comme les autres et, me fiant à mon expérience passée, je considérais qu'il n'avait guère voix au chapitre en ce qui concerne le montage final.

A cette époque-là, nous étions tous autour de Zanuck, travaillant avec celui qui était sans doute le producteur le plus actif de Hollywood, en tout cas le plus acharné à la tâche. Il respectait les monteurs et comprenait leurs problèmes. En sa présence on pouvait parler d'un film dans une salle de montage en utilisant le jargon du métier, tant il paraissait être l'un d'entre nous.

Lorsque démarra le film, j'appris que Lang avait la réputation de *dévorer les monteurs vivants*, ce qui ne m'inquiétait guère, car en 1941 j'avais vingt-quatre ans et j'en savais beaucoup plus qu'aujourd'hui. Mon attitude me conduisit d'ailleurs à des discussions assez animées dans la salle de projection. Lorsque j'y repense, je me félicite d'être toujours resté sur mes positions, ce qui me valut d'abord l'avantage, à l'issue de quelques-unes de ces discussions, lesquelles coïncidaient avec ma première découverte de Fritz Lang, c'est-à-dire intolérant. Intolérant vis-à-vis de tout ce qui n'est pas un travail de professionnel, il réclame de tous ceux qui travaillent avec lui de partager sa recherche de perfection. Je dois malheureusement le dire, cette attitude lui a valu une assez fâcheuse réputation parmi les gens de cinéma dont les exigences n'atteignent pas ce niveau. Dans plusieurs milieux hollywoodiens, le mot perfection est particulièrement mal vu.

De Lang, j'appris trois choses importantes :

1. que j'avais beaucoup à apprendre ;
2. qu'il est facile de travailler avec Lang ;
3. le nombre étonnant de choses diverses que vous pouvez faire exprimer à un morceau de film si vous le montez correctement.

Gene Fowler Jr¹, propos recueillis par Alfred Eibel en 1964, tirés de *Fritz Lang. Trois Lumières*, Flammarion, 1989.

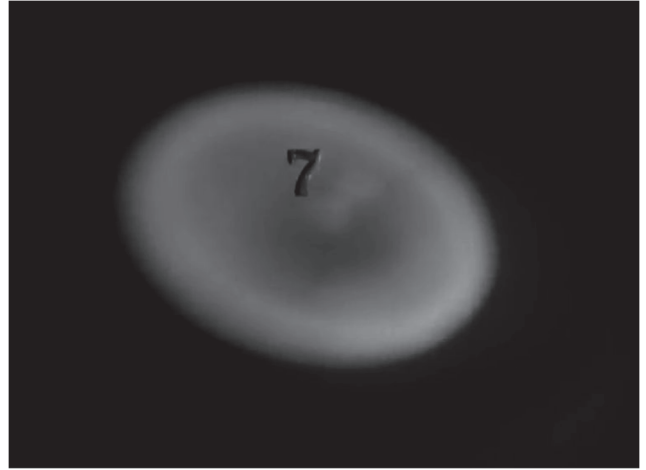
¹ Gene Fowler Jr fut monteur, collaborant avec Fritz Lang sur *Les Bourreaux meurent aussi*, *La Femme au portrait*, *La Cinquième Victime*, *L'Invraisemblable Vérité*.

Document 3

Autre chose – j’aime que mes scénarios soient absolument prêts à être tournés. A l’âge héroïque où on pouvait parfois prendre une centaine de jours pour faire un film (comme cela m’est arrivé en Allemagne), on pouvait venir au studio le matin, s’asseoir et se demander : « Qu’est-ce que je vais faire aujourd’hui ? ». Le plateau était prêt mais vous pouviez vous interroger sur la façon dont vous alliez tourner et, en réfléchissant /à, vous perdiez beaucoup de temps. Plus la pression a été forte à Hollywood (et, d’une certaine façon, à bon escient), plus les plans de tournage ont rétréci. J’étais forcé de faire un film en, disons, trente-six jours. Il faut alors penser en termes de simple arithmétique : si je travaille chez moi deux heures tous les soirs après les rushes – 36 fois deux font 72 heures – divisées par dix heures de travail (huit plus les supplémentaires) – cela fait sept jours de tournage que je peux gagner en travaillant chez moi. C’est pourquoi j’insiste toujours pour avoir des dessins très exacts des décors, et je me mets à mon bureau pour travailler mes plans, ou pour savoir si je dois utiliser un objectif de 35 millimètres, un 40 ou un 25. C’est un système qui a un autre avantage. Si je sais exactement comment la scène doit être filmée (j’ai été peintre à Paris et j’ai un don pour visualiser les choses), je sais, en gros, comment faire bouger ma caméra.

Fritz Lang dans *Fritz Lang en Amérique*,
Entretien avec Peter Bogdanovitch, Cahiers du cinéma, 1990.

Document 4



Photogrammes tirés d'une séquence du film *Le Secret derrière la porte*



Photogrammes tirés d'une séquence de film de Fritz Lang *Métropolis* (1927)



Photogramme du film *Le Secret derrière la porte*