

## **RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *LE CERCLE ROUGE***

Cette épreuve de leçon porte sur l'œuvre cinématographique inscrite au programme et renouvelée chaque année. Il s'agit d'un exercice exigeant. À la bonne maîtrise de la méthodologie de la leçon littéraire qui suppose des qualités d'analyse du sujet, de problématisation, de bonne connaissance d'une œuvre et d'un imaginaire, de formulation d'un plan clair, d'illustration précise et pertinente, s'ajoutent les difficultés spécifiquement liées au langage, à l'histoire et à la culture des images ainsi qu'à la manipulation pratique du matériel audiovisuel dans le cadre d'un oral de concours. Ces compétences indispensables font fréquemment défaut, ce qui laisse penser que certains candidats se préparent trop peu ou tardivement à la singularité de cette épreuve. Les évidentes qualités d'appropriation des outils tant conceptuels que rhétoriques et matériels supposent que la préparation de cette épreuve se fasse le plus tôt possible dans le courant de l'année, et qu'elle ne soit pas reléguée et cantonnée à la période toujours fébrile qui précède de quelques semaines le début des oraux.

### **1. BILAN 2011**

Au cours de cette session, une quarantaine de leçons portant sur l'œuvre cinématographique a été proposée. Le jury a tenu à affirmer sa liberté dans le choix et le libellé des sujets. Ainsi, si certains « incontournables » n'ont pas été écartés (« Un film de genre », « Un film d'auteur pour grand public », « Un film d'hommes », « Les couleurs du *Cercle rouge* », « Le titre », « Corey et Vogel », l'analyse filmique de la séquence de rencontre entre Corey et Vogel, ou celle de la salle de billard), des questions plus singulières et créatives ont été mises en avant. C'est le cas par exemple de « Crimes et châtiments dans *Le Cercle rouge* », « Mobiles et immobiles », « Portes et fenêtres », « Reconnaissances », « Morales du *Cercle rouge* », « Corey-Delon », « Ville et campagne », « Le geste », « *Le Cercle rouge*, film fétichiste ? », « Jour et nuit », ou encore « Costumes ». D'une manière générale, le jury a privilégié des formulations originales susceptibles de mobiliser la sagacité des candidats et leur capacité à jouer avec le sujet, à en définir les contours et l'extension. « Ils sont pas bavards » par exemple renvoie à la question du silence et de la parole, en les mettant dans la perspective d'une parcimonie du dialogue remarquée par un personnage lui-même au tout début du film. « Le dossier Mattei », autre exemple, interroge la construction d'un personnage central à partir de l'énigme d'un détail du film volontairement laissé dans l'ombre par Melville. Enfin, dans le même esprit, de nombreuses citations ont été proposées : « Le cinéma de grand seigneur où plane altière l'ombre de la mort est [...] un cinéma de contemplation absolue » (H. Chapier, *Combat*) ; ou encore : « Toujours aussi cons dans la police », la dernière réplique de Jansen. A chaque fois, il s'agit d'appeler l'attention des candidats sur un effort de définition et d'analyse des termes du sujet afin de les inviter sur la voie d'une lecture attentive, différentielle et problématisée de l'œuvre.

Les notes recueillies s'échelonnent de 4 à 18/20. Deux candidats ont obtenu la note de 17/20 ; deux, la note de 16/20 ; quatre, la note de 15/20 ; un, la note de 14/20. La moyenne de l'épreuve est de 10,14/20. Cette épreuve n'a donc pas été particulièrement pénalisante par rapport aux autres leçons : le jury a évalué les candidats avec bienveillance et en intégrant qu'ils n'étaient pas spécialistes de cinéma. Les notes les plus basses, inférieures à cinq, ont été affectées à des prestations « aveugles » dans lesquelles un manque total de pertinence de lecture, assorti à une inadéquation méthodologique grave, a été sanctionné. La prestation la plus faible (4/20) a reçu

l'appréciation suivante : « Aucune problématisation, aucune définition. Plan déséquilibré et non pertinent. Méthode de l'analyse filmique non maîtrisée ». A l'autre bout du spectre, un 17/20 est justifié de la manière suivante : « La candidate propose un exposé fort bien construit qui envisage les différentes facettes du sujet de façon dynamique. Deux séquences sont analysées avec précision et permettent d'illustrer les enjeux de l'étude. L'entretien permet d'approfondir certains points. »

Le jury enregistre parfaitement la bonne volonté et le travail des candidats qui prennent désormais au sérieux la possibilité d'être interrogés sur une œuvre cinématographique, ainsi que la qualité des préparations qui leur ont été proposées au cours de l'année. Reste que la plupart des prestations de cette année ont été décevantes. Beaucoup d'entre elles ont paru ternes, peu habitées, et maladroites, la « leçon de cinéma » faisant parfois office de véritable pensum. Un tiers des notes sont cantonnées entre 6 et 9/20. Il semble que beaucoup de candidats se soient sentis piégés, soit par le maniement des outils audiovisuels, soit par le film de Melville lui-même dont la complexité, par delà son apparence lisse, sa dynamique narrative et son évidence générique, n'a pas toujours été mesurée à sa juste valeur. Aussi convient-il, avant d'en venir à quelques conseils et recommandations, de faire le point sur les principales lacunes observées cette année.

## **2. PRINCIPALES DIFFICULTÉS ET MALADRESSES OBSERVÉES LORS DE LA SESSION 2011**

Le jury a été particulièrement frappé par la difficulté des candidats à s'emparer des termes même du sujet, à les analyser et à en décliner les différents sens possibles. Cette exigence minimale de définition est consubstantielle à l'épreuve de leçon, qu'elle porte sur une œuvre littéraire ou cinématographique. Certains candidats ont semblé avoir perdu tous leurs moyens en ce domaine. Dans l'intitulé « Reconnaissances » par exemple, le sens tragique « d'anagnôrisis » n'a pas du tout été convoqué alors qu'il permettait d'ouvrir un nouveau pan de la réflexion. Plus surprenant : dans le sujet « Morales » le pluriel n'a pas été interrogé, le candidat se bornant à étudier le pseudo-moralisme melvillien. Le couple « Mobiles et immobiles » compris comme des substantifs et non comme des adjectifs (le candidat traquant les « mobiles » et les « immobiles » dans le film), n'a pas été l'occasion de rechercher tous les éléments (objets, personnages, décors) soumis à une trajectoire ou à l'absence de trajectoire pour étudier l'architecture du mouvement dans ce film « balistique ».

Rappelons avec fermeté que, dans son principe, la « leçon de cinéma » obéit aux mêmes objectifs que la leçon de littérature, ne variant de cette dernière que par la nature du support de l'œuvre, par les outils d'analyse, par la technique de la citation audiovisuelle, et par les univers de référence convoqués (en l'occurrence filmiques, plastiques et audiovisuels). Disons synthétiquement, que, comme la leçon littéraire, la leçon de cinéma impose aux candidats, au travers du prisme d'une question qui sera analysée et problématisée, de parcourir une œuvre de manière organisée (en articulant en particulier ses niveaux micro et macrostructuraux), afin d'en rendre manifeste la cohérence et la solidarité, ainsi que la convergence de son sens, de ses moyens d'expression et de son inscription dans une période, dans un genre, dans un système de production. Aussi, le premier impératif est-il bien, comme nous venons de le dire, d'analyser le sujet et d'en décliner tous les sens possibles : littéraires et culturels, mais aussi narratifs, plastiques et esthétiques, cinématographiques et méta-poétiques, voire éthiques. Vient ensuite le moment de la problématisation. Il s'agit de faire affleurer la tension sous-jacente portée par le sujet lorsqu'il est appliqué à l'œuvre étudiée. Un plan clair et rigoureux constitue la troisième exigence. Le plan de la leçon ne doit pas correspondre à une énumération ou à un catalogue des propriétés cinématographiques de l'œuvre, pas plus qu'il n'est une relecture de ses différentes parties. Il est un parcours hiérarchisé des différents aspects et niveaux du sujet, qui progresse généralement du plus manifeste au plus compliqué, ce qui peut vouloir dire du plus littéral au plus métaphorique, du plus diégétique au plus méta-poétique. A

l'occasion du sujet qui reprend la citation d'Henri Chapier, « Ce cinéma de grand seigneur où plane altière l'ombre de la mort [...] est un cinéma de contemplation absolue », un candidat a proposé comme plan de tronçonner les différents segments de la phrase : 1 ° Melville, un grand seigneur ; 2° un film tragique (l'ombre de la mort) ; 3° un cinéma de contemplation. Il est évident que l'on n'est là jamais parvenu à décoller de la paraphrase et de l'aimable visite guidée du film.

Un autre écueil particulièrement gênant a été le manque de culture connexe, voire de culture générale. Le jury attend qu'une œuvre soit un minimum resituée dans la perspective des champs artistiques, idéologiques, historiques, sociaux et culturels qui la travaillent. Bien évidemment, les candidats qui se présentent au concours de recrutement interne des professeurs agrégés de Lettres modernes ne sont pas spécialistes de cinéma, et le jury en tient évidemment compte. Pourtant, certaines interactions et références immédiates qui relèvent du bon sens et de la méthodologie bien comprise, ne peuvent être ignorées, surtout s'agissant d'un film très référencé et ouvertement citationnel comme *Le Cercle rouge*. Certains candidats se sont révélés incapables de convoquer les « sources » du film de Melville, ou de développer succinctement quelques éléments de réflexion sur le film noir ou le film de gangsters. Dans le cadre du sujet « Corey-Delon », un candidat ignorait tout de la carrière d'Alain Delon (un monument tout de même !) avant Melville et en particulier qu'il avait tourné avec Visconti : impossible donc de se poser la question de la réinvention melvillienne de la figure de Delon. Autre cas : invitée à justifier la pertinence de la référence au western dans *Le Cercle rouge*, une candidate hasarde : « à cause des chapeaux ! » On voit bien à ces quelques exemples qu'il ne s'agit pas d'exiger des candidats un savoir cinéphilique encyclopédique, mais une attention et une curiosité sélectives qui les amèneraient au cours de leur année de préparation à questionner intelligemment les alentours du programme et les fondamentaux d'une culture de l'image. Rappelons de surcroît que les nouveaux programmes de lycée en français et en littérature invitent largement les professeurs à introduire le langage de l'image et des médias en appui de leur cours.

Il importe que l'œuvre soit parfaitement connue, que les candidats soient capables d'y circuler ingénieusement en faisant des remarques et des rapprochements personnels. Trop souvent le jury a eu le sentiment cette année que le film était superficiellement appréhendé : certains épisodes ont été confondus ou intervertis (les visites chez le fourgue ou les séquences chez Santi), d'autres éléments ont parfois été inventés ou extrapolés. Ainsi, dans une leçon sur « Crimes et châtements » on apprend que le fils de Santi est mort ! Trop souvent les mêmes séquences assorties des mêmes commentaires ont été mobilisées, tournant aux pontifs et neutralisant tout l'effort d'illustration du propos. Cette absence de diversité est d'autant plus surprenante que l'on avait affaire à un film de plus de deux heures offrant une grande variété de situation. Les candidats doivent bien mesurer combien il est maladroit de resservir tel cours ou telle page issue des ouvrages en circulation sur le programme sans se les approprier. Il est bien plus porteur au contraire, de ne pas céder à la facilité du prêt-à-penser critique ou de s'en affranchir, pour exercer son jugement en proposant des exemples singuliers. Pourquoi ne pas privilégier un apparent moment faible ou une scène de transition plutôt que les grands moments attendus ? La scène où Jansen s'entraîne au tir dans la forêt n'a par exemple jamais été exploitée. Elle est pourtant intéressante à étudier dans la perspective de la construction du personnage, en ce qu'elle propose un point de vue intermédiaire entre le Jansen public et le Jansen privé. De même, il est impératif que les candidats résistent à la tentation du nivellement des problématiques : le plaquage sans discernement de fiches sur « le tragique », « le gris », « les hommes », « la signature de Melville », etc... confine au bachotage et n'a pas sa place dans ce concours.

Dernier problème et qui n'est pas des moindres : la prestation de l'exercice reste souvent maladroite. Outre les difficultés liées à la maîtrise de l'expression orale dans le cadre d'une épreuve de concours (prestations ternes, quelquefois excessivement monotones et lentes, ou au contraire trop rapides), la gestion du matériel audiovisuel n'a pas été sans poser problème à de nombreux candidats. La recherche d'une séquence précise, le calage d'un arrêt sur image, la navigation à

l'intérieur du DVD ont trop souvent paru des prouesses hors de portée. Une candidate qui a tiré un sujet de leçon sur le son n'a pu montrer que des images en accéléré ! Le défaut qui consiste à parler pendant la diffusion d'un extrait a encore été très fréquent. Rappelons que sur une quarantaine de minutes d'exposé, il est souhaitable qu'un candidat puisse recourir, en variant ses modalités d'approche (du simple relevé à l'analyse approfondie et exhaustive, en passant par le commentaire cursif), à un minimum de quatre ou cinq citations, allant d'une simple image en mode pause à une petite séquence. On peut aussi s'arrêter sur un seul plan, ou sur un raccord significatif entre deux plans. Comment citer ? En introduisant l'extrait et en le sanctuarisant. Ainsi, il est fortement déconseillé de prendre la parole pendant la diffusion de l'extrait montré au jury (sauf bien sûr dans le cas d'une image en mode pause où le son est automatiquement coupé). On présente l'image, ou le plan, ou l'ensemble de plans, qui vont être l'objet d'un commentaire particulier de nature à faire progresser le propos global de la leçon. On peut éventuellement à cette occasion donner une consigne préliminaire pour orienter l'attention de l'auditoire sur tel aspect. On diffuse ensuite le passage. Puis on en fait l'analyse organisée en usant du vocabulaire narratologique, technique, ou esthétique imposé par la nature de la démonstration. Il est parfaitement loisible (et conseillé) pour la clarté de l'analyse, de remonter un ou plusieurs éléments particuliers de l'extrait choisi, afin de toujours adosser la parole à l'objet étudié dans un jeu de va-et-vient fructueux entre le commentaire et l'objet filmique.

### 3. CONSEILS ET RECOMMANDATIONS

Il est primordial que les candidats disposent de la méthodologie et du vocabulaire d'analyse de l'image (image fixe, plan, séquence cinématographiques). Il n'est nullement question ici de les engager sur la voie d'une spécialisation en cinéma, mais de rappeler qu'un minimum de connaissances techniques, sémiologiques, historiques et esthétiques est absolument nécessaire pour appréhender une œuvre cinématographique. Comprendons bien que la description technique n'est nullement gratuite, mais qu'elle doit être au service de la mise en évidence du sens. On aura soin, en particulier, de maîtriser les notions d'échelle de plans, de cadrage, de surcadrage, de focale, de profondeur de champ, de hors-champ, d'angle de prise de vue, de point de vue, de mouvement de caméra, de raccord, de montage (alterné, en parallèle). Notons également que l'analyse du son a été cette année encore trop négligée par les candidats, alors que l'on sait tout le soin que Melville lui consacrait. Un candidat citant la séquence de rencontre entre Corey et Vogel dans le champ n'a pas entendu, même lorsque le jury attirait son attention sur ce point, la discrète musique de jazz en arrière plan. Il importe de savoir faire le départ entre un son « in », « out », ou « off », de prêter attention aux éléments de transitions sonores entre les plans, au travail de la synchronisation et du mixage, et bien sûr au rôle de la musique et des sons d'ambiance.

Dans le même esprit, il est essentiel que les candidats se posent honnêtement des questions sur l'œuvre étudiée et qu'ils ne fassent pas comme si tout allait de soi. Ils doivent arrêter leur regard sur l'œuvre, y porter une réelle attention, on oserait presque dire un regard vierge et naïf. Trop souvent le film n'est pas vraiment regardé, ni écouté. Cette subtilité de l'observation, ce soin du détail, qui ne peuvent naître que du visionnement méticuleux et réitéré, sont des qualités cardinales. Dans une étude filmique sur la fin du film par exemple, le candidat glisse sur le dernier plan consacré au commissaire Mattei. Pourquoi terminer le film ainsi, et non sur le plan général à la grue qui précède ? Pourquoi ce cadrage-là et ce mouvement de caméra arrière qui accompagne Bourvil ? Ces interrogations n'appellent pas nécessairement des réponses définitives, mais le jury valorise ce questionnement précis et curieux qui prend en compte que le cinéma, avant d'être une complexité sémantique, est un art concret.

Bon nombre de candidats s'enferment dans une méthodologie unique consistant en une appréhension « auteuriste » et « formaliste » du film : Melville a pensé ainsi, il a voulu faire cela et donc le film a cette forme et cette mise-en-scène. Faut-il voir là la transposition d'une certaine habitude littéraire qui consacre la volonté du créateur, ou les conséquences jusqu'à nos réflexes critiques contemporains de la « politique des auteurs » promue par la génération de la nouvelle vague ? Toujours est-il que de nombreuses autres approches des films sont possibles, et même souhaitables puisqu'elles ouvrent de nouvelles perspectives. La recherche universitaire dans le domaine des Études cinématographiques sous l'égide de spécialistes éminents valorise désormais des approches plus culturelles (*Cultural studies*, *Gender studies*, *Star studies*), génériques (la question des genres et de ses attentes dans un cadre de production donné), historiques, génétiques, « poétiques historiques » (qui étudie l'historicité de certains éléments du langage cinématographique tant techniques que stylistiques et resitue leur codification et leur compréhension par le spectateur), etc. Le jury encourage vivement à varier les angles méthodologiques et à ouvrir au maximum le compas pour accueillir cette diversité épistémologique. *Le Cercle rouge* de Melville s'y prêtait à merveille : les études du genre (ou des genres) du film, de la politique des acteurs (que produisent Delon, Montand et Bourvil ?), du traitement de la couleur, de l'adresse aux spectateurs, de la production du film et de son positionnement économique, entre autres champs, pouvaient avantageusement y contribuer.

Enfin, dernière recommandation qui n'est pas des moindres : il faut prendre des risques. Trop de candidats sont restés réservés, voire timorés dans leur lecture, figeant très souvent l'interprétation. Le cinéma est un art, et pas seulement en l'espèce un langage ou un objet d'étude. Il peut être porteur d'oser des trouvailles, de construire des passerelles singulières. Dans une leçon sur « Corey-Delon », un candidat a ingénieusement étudié la séquence où Corey prend l'ascenseur pour filer vers Louveciennes et son destin sous l'angle d'un « plan spectral ». C'était une très bonne idée. Peut-être, pouvait-on même aller plus loin et envisager tous les personnages comme des fantômes ou des êtres en sursis : *Le Cercle rouge*, un polar de morts-vivants ? On pouvait ainsi proposer l'hypothèse qu'une certaine influence du cinéma de Jean Cocteau se fait sentir dans *Le Cercle rouge* et dans son appréhension du genre du film noir : après tout, *Orphée* est aussi une sorte de film noir et Melville a été beaucoup influencé à ses débuts par Cocteau, réalisant notamment l'adaptation des *Enfants terribles*.

Ces quelques principes et conseils rappelés, terminons en proposant l'exemple d'une bonne leçon.

#### **UN EXEMPLE DE LEÇON RÉUSSIE**

##### **Sujet: *Le Cercle rouge* : un film d'auteur pour grand public?**

**Introduction:** le candidat commence par rappeler quelques éléments de la carrière de Melville et évoque en particulier son premier film ce qui permet de naturaliser la question du sujet: Melville a en effet conçu son métier comme un auteur, dès *Le Silence de la mer*, et a évolué peu à peu vers davantage de maîtrise, davantage de « singularité » en assumant seul, outre la réalisation, le scénario, le montage, la production... Le candidat en vient à mettre en évidence l'aspect apparemment paradoxal de l'intitulé qu'il faudra chercher à comprendre en contexte: *Le Cercle rouge* a bien touché une grande communauté de spectateurs, « un grand public » auquel correspond des horizons d'attente différents, attentes qui risquent d'être déçues, ou comblées, en vertu précisément de la singularité de l'œuvre, et de son auteur.

### Plan proposé

1. un film d'auteur pour le grand public, en tant que les critères relatifs aux films de genre, bien présents, sont contaminés par une sensibilité personnelle.
2. une œuvre singulière et transgressive
3. une œuvre ambivalente, ouverte, pour un spectacle intellectuel et esthétique

## 1. Grand public ?

**a. les vedettes.** L'analyse s'intéresse essentiellement à Alain Delon et à Yves Montand dont la présence à l'écran est soulignée par la mise en scène et de manière générale magnifiée par tous les moyens à la disposition du réalisateur: espaces, axes de prise de vue, cadrage, accessoires et présence d'autres acteurs figurant à leur côté. Quelques exemples sont proposés. Une mention au générique est ici bienvenue et bien interprétée : « Yves Montand dans le rôle de... » Le statut ambigu de Delon, acteur de film commercial ailleurs, mais d'abord de films d'auteurs (Clément, Visconti, Antonioni, Melville) est évoqué.

**b. un film de genre ?** Les codes du film policier sont alors déclinés. Ils concernent notamment les rôles attitrés, attendus (le traître, la vamp, le casse, le piège...), les accessoires (les automobiles américaines, les chapeaux, les bijoux) et les situations dramatiques plus ou moins convenues que Melville avait, de son propre aveu, cherché à réunir de manière exhaustive dans son film. Mais là encore on doit noter que les voitures (un peu anciennes) et les feutres (un peu démodés) ; les personnages moins stéréotypés que d'habitude (Périer un traître qui n'en est pas un?) ; les situations parfois décalées (la scène de western dans les champs)... rendent l'attribution générique problématique.

**c. l'action.** Les scènes à sensation, supposées très attendues du grand public sont présentes, mais, en dépit des « coups de théâtre », peut-être pas aussi sensationnelles que prévu. Pour en juger, le candidat propose la diffusion et l'analyse de deux extraits : la fin du casse chez Mauboussin et la rencontre avec le faux receleur chez Santi. Il prend soin d'attirer l'attention du jury sur tel ou tel élément qu'il souhaite mettre en valeur avant de lancer la diffusion qu'il fait suivre d'une réflexion qui exploite les outils traditionnels de l'analyse filmique et qui prend en compte, en l'occurrence, le nombre des plans, leur articulation, la construction de la mise en scène, la présence et la signification de la bande-son, etc.

Une rapide conclusion intermédiaire qui revient à la fois sur la satisfaction du grand public et sur les « points de résistance » autorise une transition vers la deuxième partie.

## 2. Singularité et transgressions

**a. le film d'un auteur unique.** *Le Cercle rouge* est bien un film singulier signé Jean-Pierre Melville qui écrit le scénario original, les dialogues, et qui assure le montage final. L'univers du film est un univers personnel : un film bleu, qui exploite le chromatisme qui conduit vers le gris, tant il est vrai que l'auteur n'a jamais complètement abandonné le noir et blanc, celui de *Léon Morin prêtre*, celui de *Samouraï*. Un film qui demeure également un film de studio car la majorité des scènes sont tournées dans les locaux de la rue Jenner sur lesquels Melville avait une totale main mise : qu'on pense au Santi's, au bureau de l'Inspecteur général des services, aux différents intérieurs... C'est le sens de la fameuse inscription sur la serrure de Mauboussin, JPM, qui vaut d'abord comme une signature d'auteur, à la manière des artistes de la Renaissance peut-être.

**b. qui subvertit les codes attendus.** On attend par exemple un rôle de femme fatale tout juste esquissé ici, à travers le personnage entraperçu qu'incarne Anna Douking, ex-maîtresse de Corey qui n'est manifestement plus un enjeu, depuis la levée d'écrou (la photo déchirée). Mais, à travers une histoire de cambriolage, le film interroge avant tout les ressorts de l'amitié virile, pensons à la scène de rencontre entre les deux protagonistes principaux, Corey et Vogel, que certains

commentateurs ont vu comme celle du coup de foudre. La question de la loyauté devient alors au moins aussi importante que celle de la recherche du butin. On pense également au personnage de Jansen qui cherche beaucoup moins la richesse qu'une forme de rédemption dans l'acte du cambriolage. Il n'est plus le simple tireur d'élite mais l'homme d'honneur en lutte avec lui-même. La scène du delirium présente assez bien la structure mentale du personnage. Melville n'a pas recours à la facilité artificielle du dialogue pour expliquer le comportement de l'ancien policier. Quant au personnage de Mattei, incarné par André Bourvil, il représenterait à lui seul cette volonté de transgression des conventions qu'on essaie de mettre en lumière. Le candidat évoque ses rôles comiques les plus connus de la décennie et montre que l'acteur transcende ici la persona qu'on lui reconnaît habituellement. Ici, c'est un personnage, sinon totalement cynique, au moins déchu, déçu, désabusé, comme le montre la dernière scène : c'est une figure qui est loin d'être univoque, qui n'est pas uniquement préoccupée par le châtimement des coupables, à l'instar de l'IGS. Il est celui qui « trouble le cercle » comme on peut le voir dans la dernière scène, diffusée après que le candidat a invité le jury à être attentif en particulier à la mise en scène, à ce qui « entoure » le personnage. La diffusion est suivie d'une rapide analyse de la composition des plans, des jeux de regards, sans oublier le rôle de la bande son et de la musique du générique dans laquelle le regard de l'acteur paraît « s'absorber ».

**c. la question du traitement du temps et de l'espace** : de ce double point de vue, *Le Cercle rouge* ne répond toujours pas aux attentes les plus traditionnelles du genre. Le candidat concentre son attention sur la longue scène du cambriolage, sur la succession des scènes « inéluctables » qui conduit à la rencontre des deux protagonistes principaux en dépit du hasard. Le film est encore envisagé dans la perspective de son découpage en deux grandes parties, en deux grandes temporalités assez distinctes. S'agissant des espaces, il remarque que la plupart d'entre eux (qu'il cite précisément) reviennent régulièrement pour ponctuer la progression dramatique dans le sens de l'engrenage, des forces irrésistibles que Melville s'emploie à mettre en action.

### 3. Un spectacle intellectuel et esthétique

**a. une réflexion ontologique** : le film offre un spectacle qui reste ouvert à la réflexion. Le monde qu'il figure n'est pas un monde totalement tranché comme le signale le comportement parfois erratique de Mattei (qu'on pense, dès le début du film, au jeu hésitant avec son arme à feu, à la cigarette qu'il n'allume finalement pas etc.). Cette incertitude se retrouve quand il est question de la culpabilité de Vogel dans le bureau de l'IGS et ouvre sur une réflexion sur le mal inscrit, ou non, dans la nature humaine. La fin du film laisse encore en suspens le jugement du commissaire comme celui des spectateurs, deux des héros meurent sans phrase tandis que celle de Jansen, « Toujours aussi cons dans la police ? », en dit long sur la vacuité de son action. S'agit-il d'un simple cambriolage qui aurait échoué dans sa dernière phase ou plus profondément d'une tragédie ?

**b. un travail esthétique « en dépit » d'une dimension sensationnelle** : le souci esthétique du cinéaste est patent, comme peut en témoigner la scène du billard dont un extrait est diffusé. L'angle de prise de vue est privilégié dans l'analyse du candidat qui interprète la plongée verticale dans une perspective esthétique, quasi abstraite (on ne voit plus au fond que trois sphères sur un fond vert), qui finit par masquer les invraisemblances diégétiques : comment les deux hommes ont-ils pu pénétrer dans la salle de billard sans alerter Corey ? Comment l'un d'entre eux a-t-il pu commencer à jouer sans que Corey ne s'aperçoive de sa présence ? Au delà de cette invraisemblance, le spectacle entre en tension entre ce plan « magique » du billard et l'intervention soudaine du truand. En outre, cette scène intervient juste avant le premier coup de feu du film qui va

entraîner la mort d'un des deux hommes de main. Le film serait donc à l'image de cette scène, un spectacle de mise en tension entre concession au sensationnel et recherche esthétique.

**c. une interrogation sur la pratique du septième d'art :** on l'a souvent dit, *Le Cercle rouge* interroge la création cinématographique en elle-même et questionne la place du spectacle par rapport au travail de l'artiste. Cette interrogation est sans doute celle qui occupe Jean-Pierre Melville quand il met en scène le casse, œuvre de minutie, calcul d'horlogerie. Si l'on peut y voir une métaphore du travail du cinéaste, c'est qu'un grand nombre d'indices nous y amènent : ainsi, Jansen observant à travers une lunette de visée qui choisit finalement de ne rien devoir à la pure technique et s'en remet à son savoir-faire inimitable (on se souvient qu'il réalise lui-même ses propres balles... « C'est génial » dira Corey).

#### **Conclusion :**

*Le Cercle rouge*, un film d'auteur pour grand-public ? Le paradoxe apparent est donc vite levé par Jean-Pierre Melville. Certes, il s'agit d'un film à succès qui est précisément conçu pour attirer le plus grand nombre et n'est donc pas réservé aux cinéphiles exigeants qui constituent le plus souvent le public des films d'auteurs, mais il ne les exclut pas. Le film demeure plus complexe qu'il n'y paraît qui propose un univers original, inimitable, dans lequel les codes sont volontiers transgressés, réécrits pour doubler le film de genre d'un film tragique, non univoque. Un film qui parvient à conjuguer revendication auctoriale, esthétique et nécessité spectaculaire. *Le Cercle rouge* s'oppose en tout point à cette affaire de casse telle qu'elle a été présentée par le gardien de prison : ni classique, ni sûre, ni sans risque.

#### **Entretien :**

Le candidat répond de manière assez convaincante aux différentes questions du jury qui l'invite, notamment, à préciser ses analyses d'extraits. Parmi les questions posées :

- N'y a-t-il pas des raisons pratiques qui auraient poussé Melville à opter pour la plongée verticale sur le tapis de billard ? Réponses : le jeu avec le hors cadre, comme au moment de la rencontre avec le faux receleur qui tend la main de nulle part pour offrir du feu à Corey, et pour notre scène, le remplacement de l'acteur par un joueur de haut niveau, seul capable d'un tel coup, d'un champion de billard qui, en vertu de l'axe de prise de vue, n'apparaît pas à l'écran...
- Doit-on opposer l'ambition esthétique et le spectaculaire ? n'y a-t-il pas une tradition, à laquelle Melville se réfère d'ailleurs, qui peut conduire à conjuguer les deux postulats ? Réponse : le candidat pense à Kubrick et on peut évoquer encore une certaine tradition hollywoodienne incarnée par exemple Alfred Hitchcock.

Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA  
Professeur de chaire supérieure  
Lycée J.-P. Vernant de Sèvres  
(avec l'aide précieuse de ses collègues)