

## RAPPORT SUR LA LEÇON OU ÉTUDE FILMIQUE PORTANT SUR *LOLA MONTÈS*

Rapport présenté par Pierre-Olivier TOULZA

Cette année, l'œuvre au programme était *Lola Montès* (1955) de Max Ophuls, mis à la disposition des candidats en salle de préparation sous la forme d'un DVD intégré dans un coffret comprenant également les films *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952) et *Madame de...* (1953). Pour la session prochaine il s'agira de *Vivement dimanche !* (François Truffaut, 1983). Le choix du dernier film de Max Ophuls confirme que le concours peut proposer à la réflexion des candidats des œuvres exigeantes, mais assez peu consensuelles. Les diverses sorties et rééditions de *Lola Montès* lui ont effec valu des polémiques régulières, concernant essentiellement l'écartèlement du film entre l'« avant-garde » et le cinéma populaire, le rôle de Martine Carol, la théâtralité, le rapport d'Ophuls à l'Allemagne. C'est aussi un film dont l'intérêt ne se limite pas à la seule fable, mais qui révèle sa complexité dès lors que l'on prend en compte son inscription dans un contexte générique (le mélodrame, la biographie de femme scandaleuse), technique (il s'agit de l'un des premiers films français à recourir au nouveau format du cinémascope), historique et culturel (avec ses versions française, allemande et anglaise, c'est une œuvre qui affiche une ambition européenne), et enfin esthétique (avec notamment une utilisation singulière de la couleur, des décors, des mouvements de caméra). En somme, un tel choix encourageait les candidats à dépasser l'histoire de la courtisane pour entrevoir la complexité et l'ambition d'une œuvre dont certains admissibles ont pu relever les contradictions (ainsi, au moment même où Ophuls critique, avec le cirque de *Lola Montès*, la culture américaine, il écrit à son agent qu'il souhaite plus que tout réaliser un nouveau film hollywoodien). Sans chercher à idéaliser le cinéaste ou son héroïne, les meilleurs candidats ont su contextualiser le film et éviter les approches et les interprétations réductrices.

Rappelons que trois ouvrages étaient cette année encore à la disposition des admissibles en salle de préparation : le *Dictionnaire du cinéma* (Jean-Loup Passek, Larousse, 2001), *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (André Gardies et Jean Bessalel, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1992), et également le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (Jacques Aumont et Michel Marie, Nathan, coll. « Analyse / théorie », 2001). Ces deux derniers ouvrages peuvent être d'une aide précieuse en amont, l'année de la préparation au concours : ils peuvent permettre aux candidats de se familiariser avec des notions théoriques et analytiques indispensables, avec un vocabulaire minimum d'analyse de l'image. Le jour de l'épreuve, leur consultation est recommandée pour les sujets portant, par exemple, sur la narration, le traitement de l'espace et du temps (trois types de sujets particulièrement nombreux cette année) : sans se substituer à la réflexion personnelle des candidats, ces ouvrages permettent de rafraîchir quelques connaissances et d'affiner certains concepts.

## 1. SUJETS DE LEÇONS

Parmi les sujets proposés, plusieurs invitaient les candidats à structurer leur lecture du film à partir d'une analyse des personnages, et notamment de l'héroïne. C'est le cas d'intitulés comme « L'écuyer dans *Lola Montès* », « Lola, un phénomène de foire ? », « Lola, une héroïne ? », « Le corps de Lola », ou encore « *Lola Montès*, portrait de femme ».

Si les films de Max Ophüls trouvent leurs racines dans le théâtre (le cinéaste a été metteur en scène de théâtre et a adapté au cinéma plusieurs pièces, d'Arthur Schnitzler comme d'André-Paul Antoine), ce lien privilégié avec la scène semble culminer avec le dispositif exhibitionniste du cirque de *Lola Montès* : les candidats pouvaient donc légitimement attendre que de nombreuses questions leur suggèrent d'envisager le film dans le rapport qu'il entretient avec les autres arts, et notamment le théâtre : « *Lola Montès*, théâtre ou cinéma ? », « La théâtralité », « *Lola Montès*, film théâtral ? », « Le spectaculaire », « Les spectacles », « Arts et artistes », « Les coulisses », « Un film baroque ? ».

La structure narrative et la temporalité du récit – qui ont retenu l'attention de tous les admirateurs d'Ophüls, à la sortie du film – ont également fait l'objet de nombreux sujets : « Narrateur et narration », « Passé et présent », « Se souvenir ». Thèmes et motifs spécifiques du film étaient soumis à la réflexion des candidats avec des intitulés comme « Monter, descendre », « Haut, bas », « Le mouvement », « La diligence », « Les objets », « Cages et grilles ».

Comme dans les sessions précédentes, plusieurs sujets prenaient enfin la forme de citations endogènes : « La vie, c'est le mouvement », « Lola vous dira toute la vérité », « J'ai peur que ça finisse mal », « La comtesse se souvient-elle du passé ? ».

Avec ces différentes propositions, le jury n'a pas souhaité déstabiliser les admissibles, puisque les sujets se fondaient sur la règle établie par le texte officiel qui pose le cadre réglementaire de l'épreuve de cinéma (*BOEN* n°5 du 4 février 1993) : « les sujets proposés ne rompent pas avec l'usage établi ; ils consisteront dans l'étude de thèmes, de motifs, de personnages, de l'action, de l'espace, du temps, de techniques narratives, de caractéristiques visuelles, sonores ou mixtes ».

## 2. ÉTUDES FILMIQUES

Le jury n'a proposé cette année que trois études filmiques, ce qui ne préjuge en rien des pratiques des sessions à venir. La durée moyenne des extraits était d'environ 5 minutes, la densité des séquences ayant conduit à privilégier des passages relativement brefs :

- L'adieu à Liszt (15 min 12 à 18 min 56)
- Le fil et l'aiguille (65 min 40 à 71 min)
- La visite de l'écuyer (50 min 26 à 56 min 02)

## 3. RESULTATS

Sur 35 prestations, les notes s'échelonnent de 03/20 à 16/20. La moyenne générale s'établit à 09,71. En légère baisse par rapport à la session précédente (10,14/20), cette moyenne est cependant honorable si on la compare à celle des années antérieures, puisqu'elle n'était que de 9,1 en 2010, 9,45 en 2009, ou 8,1 en 2007, par exemple. La note médiane est de 10/20, et on constate deux pôles principaux de répartition des notes : 11 résultats sont compris entre 06 et 09 inclus, et 10 candidats obtiennent des notes juste au-dessus de la moyenne (entre 10 et 13).

Si cinq candidats obtiennent des notes supérieures à 15, le jury attribue à six candidats une note comprise entre 03 et 05.

Cette distribution fait apparaître qu'un nombre important de candidats ne sont pas suffisamment préparés à l'exercice. Le jury a sanctionné une connaissance très superficielle de l'œuvre, ainsi que l'absence de notions élémentaires d'analyse filmique. Certaines lacunes laissent penser que quelques candidats, qui ont pourtant préparé sérieusement le programme durant l'année pour être admissibles, ont fait le choix absurde de négliger l'étude de l'œuvre cinématographique. L'exposé le plus faible (3/20) a révélé un traitement très étroit du sujet qui se limitait à une très rapide typologie ; les rares extraits proposés n'ont pas été analysés ; la réflexion d'Ophuls sur l'art et ses choix cinématographiques n'ont pas été compris. Le candidat ayant eu 16/20, à l'autre bout du spectre, a **présenté** une très bonne analyse du film ; le sujet a été traité avec intelligence et précision en utilisant à bon escient de bonnes connaissances cinématographiques.

#### 4. OBSERVATIONS SUR LES PRESTATIONS DES CANDIDATS

Dans l'ensemble, le jury a jugé les prestations de l'année plutôt décevantes. Les candidats ont pu être déstabilisés par la complexité narrative et formelle de *Lola Montès* : nous avons rappelé au début de ce rapport que le dernier film de Max Ophuls occupait une place singulière dans le cinéma français des années 1950, mais aussi dans la filmographie du cinéaste. Il n'était dès lors guère possible de se contenter d'idées reçues, et de « plaquer » sur le film des étiquettes commodes, mais bien réductrices. Il était certes utile, par exemple, de relier le film au mélodrame, un genre dans lequel Ophuls s'est si souvent illustré, mais il convenait de nuancer le propos. Un candidat qualifie de pathétique la séquence de la sortie de Bavière, mais ne commente pas l'ironie du cinéaste, qui masque par un tuyau de poêle les larmes de son héroïne.

Il ne s'agit bien entendu pas d'attendre des candidats à l'agrégation qu'ils se comportent comme des spécialistes de cinéma, mais le jury peut légitimement exiger des admissibles, comme pour l'étude d'une œuvre littéraire, qu'ils soient à même de « situer l'œuvre dans le contexte historique et dans l'évolution des genres, d'examiner, dans sa facture, le jeu de la forme et du sens, d'apprécier sa portée esthétique, morale, philosophique » (*BOEN* n°5 du 4 février 1993). Deux ou trois visions du film et une lecture superficielle des ouvrages parus sur le film au cours de l'année ne suffisent pas à atteindre cet objectif, et les remarques qui suivent sont moins la liste des principaux défauts notés durant la session 2012 que l'exposé de quelques moyens de les corriger.

Comme le remarquait déjà Renaud Ferreira de Oliveira dans son rapport sur *Le Cercle rouge* l'an dernier, le jury a été étonné de la difficulté des candidats à analyser les termes du sujet qui leur était proposé pour bâtir un plan clair et rigoureux, et donc un exposé pertinent. De façon générale, les membres des commissions regrettent cette année encore un manque de problématisation chez des candidats pourtant aguerris à des exercices écrits qui exigent d'eux des compétences analogues. Dans une leçon sur « La comtesse se souvient-elle du passé ? », par exemple, la candidate explique en introduction que le verbe « se souvenir » fait référence au domaine de l'intime, qui entre en tension avec le dispositif exhibitionniste du cirque. Elle annonce alors une problématique centrée autour de l'« enjeu de la paradoxale mise en scène de l'intime à travers les souvenirs », alors qu'une observation plus attentive de l'intitulé aurait dû orienter la réflexion vers une interrogation sur la structure narrative du film et la construction de la temporalité. Que le terme de « flashback » ne soit jamais prononcé dans une telle leçon découle logiquement d'une attention superficielle accordée à l'énoncé proposé, et confirme qu'une lecture rapide d'un intitulé peut être la source de bien des déconvenues.

Peu de candidats songent à décliner tous les sens possibles des termes du sujet, et proposent dès lors une argumentation forcément lacunaire. Un sujet comme « Cages et grilles » n'a ainsi pas du tout été envisagé sous l'angle des cadrages : il faut bien entendu s'intéresser aux cages et grilles présentes dans la diégèse, mais il est tout aussi nécessaire de se demander si certains choix formels d'Ophüls (ses cadrages, son emploi si singulier du cinémascope) ne tendent pas, dans certaines séquences, à transformer le cadre en véritable prison pour ses personnages. Pour une leçon de cinéma comme de littérature, l'argumentation doit se fonder sur des citations pertinentes et analysées. Imagine-t-on une leçon ou une étude littéraire sur une pièce de Lagarce qui s'échinerait à éviter de citer la moindre réplique de la pièce ? Force est de constater que dans **leur** quasi-totalité **les** leçons les plus faibles n'ont pas retenu **les** mises en garde pourtant notées dans les rapports de jury des années précédentes. En ce qui concerne la question de la citation, les admissibles doivent pourtant pouvoir remédier aux trois défauts principaux constatés par les examinateurs.

Tout d'abord, quelques candidats renoncent purement et simplement à montrer tout extrait du film, ou se contentent d'une ou deux scènes à peine commentées. À l'inverse, une candidate interrogée sur « Monter, descendre » appuie avec aisance sa démonstration sur trois modes de citation : de brèves séquences, des plans arrêtés, des couples de plans qui permettent d'insister sur un effet de montage. Pour introduire chacune de ses citations, la candidate commence par attirer l'attention du jury sur l'objet de son analyse (par exemple, dans une des premières séquences du cirque, le contraste entre la réification de Lola et les mouvements des objets et des autres personnages dans le champ). Après avoir passé un bref extrait, elle en propose une analyse qui ne se réduit jamais à une simple paraphrase, mais qui engage une lecture personnelle, développée à l'aide d'un vocabulaire précis.

Beaucoup de candidats, en revanche, oublient que le commentaire d'une séquence ne saurait chevaucher sa diffusion, mais la suivre : la bande-son de *Lola Montès* est réputée pour sa complexité, et quand un candidat se lance dans des explications savantes pendant la diffusion d'une séquence du cirque, le jury ne sait plus trop s'il doit prêter attention aux propos et aux gesticulations de l'écuyer, ou à l'exposé du candidat. D'autres encore oublient tout simplement d'analyser une longue scène qu'ils projettent pourtant comme dans une leçon sur « Arts et artistes ». Malgré la splendeur des décors et des costumes, un extrait de *Lola Montès* ne saurait avoir une fonction purement décorative dans une leçon d'agrégation, et on attend des candidats qu'ils mobilisent les notions d'analyse filmique avec lesquelles ils auront pu se familiariser durant leur préparation. Il ne s'agit pas de se livrer à de longues digressions techniques, mais d'être capable de décrire et de commenter correctement un plan, une séquence, la construction du récit. Plusieurs ouvrages universitaires permettront aux agrégatifs de maîtriser quelques outils essentiels de l'analyse filmique, en particulier les notions de plan, de cadre, de champ et de hors-champ, de montage (la question des raccords, du montage alterné ou parallèle), de mouvements de caméra, d'angle de prise de vue, d'axe de caméra, de focale, de profondeur de champ. Comme le remarquaient les rapports des années précédentes, l'analyse du son est fréquemment sacrifiée par les candidats, alors même qu'un vocabulaire simple (son *in*, *off* ou *over*) et un minimum d'attention aux bruits, à la musique, aux dialogues devraient suffire à pallier ce défaut.

Enfin, rappelons qu'une bonne maîtrise d'un lecteur DVD est indispensable pour ne pas courir le risque bien inutile de parasiter une prestation par des « problèmes techniques ». Les appareils mis à disposition des candidats durant leur préparation sont d'un modèle courant, et il est recommandé de s'entraîner au maniement de la télécommande avant l'arrivée du jury. Une commission regrette ainsi qu'un candidat ait renoncé à montrer tout extrait du film, car il n'était pas capable de retrouver rapidement une séquence dans le DVD. On ne saurait trop conseiller aux agrégatifs de s'exercer à l'utilisation de la fonction « INDEX » qui permet, sur la plupart des modèles, de repérer aisément des passages d'un film.

Une préparation soutenue durant toute l'année éviterait à certains candidats de perdre leurs moyens dès lors qu'il s'agit de cinéma. Dans une leçon sur « L'écuyer », le candidat ne songe pas aux références à Faust ou à Pygmalion, alors qu'elles auraient été convoquées dès l'introduction d'une leçon de littérature ; pour « La vie, c'est le mouvement », lors de l'entretien, le candidat ne voit pas le rapport entre le motif de l'itinérance – motif figuré par l'image de la diligence qui accompagne et transporte Lola sur les routes d'Europe – et le motif du *Wanderer*, caractéristique de la peinture et de la littérature allemandes. Une leçon réussie nécessite avant tout de mobiliser une solide culture littéraire et artistique. Dans « Lola, une héroïne ? », en revanche, la candidate rapproche avec pertinence la déchéance de la courtisane de celle d'héroïnes qui parcourent l'imaginaire littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle.

Une bonne leçon de cinéma se fonde ensuite sur une excellente connaissance de l'œuvre au programme et de son contexte. Si certaines leçons témoignent d'une préparation efficace, plusieurs prestations laissent les examinateurs songeurs : dans une leçon sur « La vie, c'est le mouvement » – une citation de la réplique la plus célèbre du film, commentée par tous les exégètes de l'œuvre d'Ophüls –, une candidate explique au jury que, dans son souvenir, les paroles de Lola sont en réalité « la vie, c'est le moment »... Dans une leçon portant sur « Lola, phénomène de foire », la candidate ne cite pas la séquence au cours de laquelle Lola, dans une ironie de situation évidente, décline l'offre de l'écuyer, en prétendant ne pas être « un phénomène de foire ». Si une fréquentation régulière de l'œuvre durant l'année de préparation est évidemment indispensable, elle n'est pas suffisante pour réussir l'épreuve. L'édition de référence de *Lola Montès* comprenait les DVD de trois autres films, *La Ronde*, *Le Plaisir* et *Madame de...*. Les examinateurs ont valorisé les candidats qui, à bon escient, ont pu faire référence à ces films ou à d'autres titres de la filmographie ophülsienne. On attend d'un lecteur des *Contes du jour et de la nuit* qu'il ait lu, dans un passé plus ou moins récent, *Bel-Ami* ou *Une vie* ; le jury a été reconnaissant à une candidate interrogée sur « Passé et présent » de rapprocher la structure en flashback du film de celle de *Lettre d'une inconnue*, réalisé par Ophüls sept ans avant *Lola Montès*. Dans une leçon sur « Se souvenir », en revanche, la candidate peine à nommer d'autres films sur la question de la réminiscence. Au bout d'un long moment, elle finit par citer prudemment *Citizen Kane*, mais ajoute qu'elle ne sait si le film est antérieur ou postérieur à *Lola Montès*. On ne saurait évidemment exiger des candidats à l'agrégation interne de Lettres modernes une connaissance exhaustive de l'histoire du cinéma, mais seulement des notions leur permettant de situer efficacement l'œuvre dans un contexte historique, social, culturel et artistique. Dans un film conçu par ses producteurs et son réalisateur pour être avant tout un film populaire, il est difficile d'occulter entièrement toute inscription générique et tout commentaire de l'esthétique spectaculaire du film. Rares ont pourtant été les leçons portant sur le souvenir à faire allusion à la tradition du mélodrame ou au cycle de *biopics* de femme scandaleuse, en vogue en France dans les années 1950. Dans une leçon sur « La comtesse se souvient-elle du passé ? », une candidate rappelle fort heureusement lors de l'entretien que les mélodrames cinématographiques en général, et les mélodrames d'Ophüls en particulier, font un usage abondant des figures de la rétrospection. Autre cas : dans des leçons portant sur la question du spectacle, il semble bien délicat de ne jamais commenter l'emploi singulier de la couleur et du cinémascope, dans ce qui est pourtant le premier film en couleurs du cinéaste, et aussi l'un des premiers films français à recourir à ce format large.

Il n'est pas question pour nous de minimiser la tâche qui est celle des agrégatifs : s'il est indispensable de voir et de revoir le film durant l'année de préparation, il est aussi nécessaire d'utiliser à bon escient les textes critiques publiés à l'occasion du concours. Plusieurs membres du jury s'étonnent cependant que certains candidats reprennent, quel que soit le sujet, une doxa critique récitée à la virgule près. La lecture de ces ouvrages est certes utile,

mais on conseillera aux candidats de ne pas négliger d'autres références bibliographiques : pour un film dont la réception critique fut particulièrement houleuse, la lecture de quelques textes de référence – notamment les articles rédigés par François Truffaut pour défendre le film et son auteur – était indispensable. En tout état de cause, la lecture de ces textes ne saurait se substituer à une réflexion personnelle des candidats, qui doivent s'appropriier l'œuvre et les exégèses pour être capables de circuler dans le film en formulant des analyses personnelles et argumentées.

## 5. POUR CONCLURE : UN EXEMPLE DE LEÇON REUSSIE

### « MONTER, DESCENDRE »

La candidate commence par constater que le mouvement est au cœur des enjeux narratifs et diégétiques d'un film qui oscille entre passé et présent, et qui ne cesse de relater les trajets et voyages de Lola. Le récit dans son ensemble semble être organisé selon un mouvement descendant qui épouse celui de la chute de Lola, répondant en cela au programme narratif de nombreux mélodrames (l'universitaire américaine Lea Jacobs a ainsi pu identifier, dans le cinéma américain des années 1930, un cycle de films mettant en scène des *fallen women*, des femmes déchues).

Pour autant, ce mouvement descendant est mis en tension par un mouvement inverse, et la juxtaposition des deux verbes, dans le sujet proposé, met en valeur la complexité et l'unité de ce motif. Il s'agira donc, dans cette leçon, de comprendre comment ce double mouvement constitue un motif qui donne au film une forme d'unité, et détermine son récit ainsi que son esthétique.

#### A. Un motif récurrent et structurant

##### a. Des objets

Cinéaste des destinées féminines malheureuses, Max Ophuls est aussi un metteur en scène qui accorde un rôle déterminant aux objets, qu'il place souvent au premier plan, au point parfois de masquer ses personnages (dans *Lola Montès*, on songe particulièrement à la dernière séquence avec l'étudiant, dans la diligence, où les larmes de la courtisane sont masquées par un tuyau de poêle).

Dans *Lola Montès*, les objets sont fréquemment mis en mouvement. Lancer le mouvement du film comme lancer le spectacle du cirque, c'est avant tout mettre des objets en mouvement, les faire monter et descendre. La candidate montre les premières minutes du film, dans lesquelles elle attire l'attention du jury sur les divers objets qui mettent en jeu ce double motif d'ascension et de descente : la couronne, les quilles des figurantes, les cœurs, les trapèzes, etc. Paradoxalement, le spectacle commence par un lustre qui descend et un rideau qui s'entrouvre, et si les objets montent et descendent, Lola, qui pourtant prétendra que « la vie, c'est le mouvement », est comme statufiée sous le chapiteau.

## **b. Des lieux**

Le cirque, tout d'abord, s'affirme comme un espace structuré de façon verticale. De nombreux escaliers organisent le chapiteau et ses abords : marches menant à la ménagerie, faux escalier permettant à l'écuyer de vanter les « douze perfections » de Lola. Cordes et dispositifs divers permettent l'ascension des personnages : un nain monte ainsi à l'aide d'une corde pour proposer un cigare à Lola. À de nombreuses reprises, comme réifiée, Lola est élevée à l'aide de machineries ou d'élévateurs (on songe au moment où elle surgit d'une trappe). Pour la candidate, le spectacle du cirque ne se contente pas de mettre en scène les splendeurs et misères de Lola ; le dispositif qu'il met en œuvre est déjà révélateur de l'ascension et de la chute de la courtisane.

Dans les flashbacks, on note l'importance du motif de l'escalier, présent dans la plupart des épisodes : escalier qui mène à l'auberge italienne, et que se plaît à filmer longuement Ophuls lors des scènes d'arrivée et de départ ; escalier qui conduit au pont du bateau ; escalier de l'Opéra ; escaliers intérieurs et extérieurs, à Nice, lors de la première rencontre entre Lola et l'écuyer ; escalier de l'auberge et des palais de Munich. Comme dans *Lettre d'une inconnue* et *Madame de...*, ces lieux de passage et de transition permettent à Ophuls de montrer ses personnages en mouvement, toujours tendus vers un lieu à rejoindre, un objectif à atteindre. « La vie, c'est le mouvement », explique Lola à Liszt, peu avant leur rupture : souvent figée dans le cirque comme dans les flashbacks, Lola est aussi fréquemment en déplacement dans des escaliers, seule ou accompagnée. Sa vie, c'est un mouvement d'ascension et de descente, juge la candidate.

## **c. Un motif structurant**

Si le récit est organisé par une structure en flashback, on remarque aussi un système d'échos entre des séquences mettant en jeu des mouvements d'ascension et de descente : l'opposition est très nette, par exemple, entre la descente de l'escalier de l'Opéra parisien et la fuite de Lola, en Écosse, qui débute par une descente d'escaliers, après sa sortie de la chambre conjugale.

Les séquences s'ouvrent et se ferment volontiers sur des déplacements opposés des personnages, souvent accompagnés par d'amples mouvements de grue, comme le prouvent la séquence dite du « fil et de l'aiguille », à Munich, et aussi la séquence de l'Opéra.

Tout se passe ainsi comme si le spectacle du cirque, largement structuré de façon verticale, contaminait les flashbacks, qui eux aussi reprennent ce motif structurant. On rejoint ici la question du point de vue bien problématique de séquences qui ne peuvent être considérées comme étant de simples « réminiscences de Lola ».

## **B. Un motif symbolique**

### **a. Un motif amoureux**

La dialectique du haut et du bas semble régir la vie amoureuse de Lola : si le film privilégie le thème de la rupture amoureuse et de la chute, il n'en va pas de même pour l'épisode de la Bavière, qui accorde une large place à la conquête amoureuse, avant de s'intéresser à la fin de la relation.

La candidate constate dans un second temps que Lola a pu être assimilée par certains commentateurs à une véritable *domina*, semblable à la Vénus à la fourrure décrite par Sacher-Masoch. Son pouvoir de fascination s'exerce souvent par une position de domination, qui peut

s'inverser au cours d'une séquence. Avidé de gloire et de réussite, Lola atteint rarement ses objectifs et descend rapidement de hauteurs bien fragiles. La séquence niçoise, par exemple, débute par une mise en scène du pouvoir de Lola sur l'écuyer. À l'appui de sa démonstration, la candidate montre au jury, au début de cette séquence, un couple de plans mettant en valeur la figure du champ-contrechamp, qui dévoile la position dominante de Lola – avant que la situation ne s'inverse au profit de l'écuyer en cours de scène.

#### **b. Un mouvement qui sert de marqueur social**

Le désir d'élévation sociale de Lola est symbolisé par une scène significative, juste avant l'épisode bavarois : la candidate montre au jury la scène de l'ascension de Lola qui la conduit, par paliers, jusqu'aux hauteurs du chapiteau. Elle analyse dans cette séquence le motif de l'ascension à partir d'une étude précise de la bande-son (notamment les répliques *off* de l'écuyer) et surtout des mouvements de caméra et des angles de prise de vue.

Si le film enregistre fréquemment des mouvements d'élévation qui correspondent à des rêves d'évasion ou d'ambition (cf. la course à cheval vers le roi, lors de la parade munichoise, ou encore la montée de Lola enfant sur le pont du bateau, une scène qui se clôt par un panoramique ascendant qui cadre le ciel étoilé), la candidate nuance cette vision quelque peu schématique : plus généralement, cette dialectique haut / bas sert de « marqueur social » : elle montre alors aux membres du jury un plan unique, le travelling vertical qui, dans le théâtre munichois, conduit de la loge royale au poulailler où se trouve l'étudiant.

### **C. Une dialectique qui fonde une esthétique**

#### **a. Des registres contrastés**

Plusieurs séquences adoptent une tonalité proche du comique : la séquence du « fil et de l'aiguille », bien sûr, mais aussi la séquence de l'Opéra parisien, où Lola prémédite une déclaration d' « amour ». Ces scènes alternent fréquemment avec des moments qui optent pour un registre plus élevé, que certains commentateurs qualifient de « tragiques ».

La candidate préfère remarquer qu'un cinéaste pourtant réputé pour son aversion du gros plan n'hésite pas à recourir à des effets de dramatisation marqués, notamment au moment de la chute finale de Lola. Elle présente alors ce bref extrait au jury, en portant l'accent sur les choix stylistiques singuliers opérés par le cinéaste : plans courts, cadrages serrés (qui privilégient les gros plans, donc), illustration sonore dramatisante, variété des axes de prise de vue, effet de « caméra subjective » au moment précis de la chute. Sans céder à la facilité, la candidate note à juste titre qu'en toute rigueur, on ne peut parler de caméra subjective *stricto sensu* lors de la chute de Lola : quand Ophuls prend soin de nous montrer, dans le plan précédent, la courtisane qui ferme les yeux, il devient difficile de prétendre que le plan de la chute épouse littéralement son point de vue.

#### **b. Une réflexion sur la représentation**

Il s'agit ensuite de revenir sur un motif particulier, celui de l'escalier déjà commenté dans la première partie de cet exposé. On peut d'abord remarquer combien plusieurs escaliers (la candidate montre un plan arrêté de l'escalier du palais de Lola) évoquent déjà la circularité de la piste du cirque. Dans les flashbacks, quand Lola monte et descend des escaliers, elle est déjà en représentation, la plupart du temps admirée par des spectateurs diégétiques : c'est le cas sur le pont du bateau, mais aussi dans l'auberge italienne, quand Liszt lui lance un



compliment lorsqu'elle descend les marches avec grâce. Pour la candidate, il est donc vain d'opposer le cirque et les flashbacks, et la scénographie de l'ensemble du film lui paraît organisée selon une dialectique de la circularité (elle analyse deux plans qui mettent en scène, juste avant l'épisode écossais, un dispositif de plateaux tournants) et de la verticalité. À ce titre, cette réflexion sur l'ascension et la chute, sur « le triomphe et la déchéance », comme l'annonce l'écuyer, se double d'un questionnement sur la représentation qui permet de rapprocher *Lola Montès* de deux films – *Divine* et *La Signora di tutti* – réalisés dans l'entre-deux-guerres par le cinéaste, et qui témoignent des mêmes préoccupations.

### c. Une esthétique baroque

Le cinéma d'Ophuls a souvent été qualifié de « baroque », mais la candidate remarque que cette étiquette bien commode peut avoir tendance à « lisser » les aspérités du film et de son esthétique. Pourtant, selon elle, dans *Lola Montès*, beaucoup de mouvements s'annulent, et disent une forme de vanité de l'existence de la courtisane, et la possible transformation d'un succès en profond échec : pour la candidate, les mouvements contradictoires d'ascension et de chute évoquent un destin capricieux, une véritable roue de la Fortune. Elle explique que pour Lola, la chute peut venir à tout moment, dans le cirque – où elle est condamnée, chaque jour, à reproduire la même ascension et la même chute –, comme dans la vie – à chaque déception correspond un nouvel espoir. Elle rapproche cette annulation du mouvement (en particulier du mouvement de la caméra, des travellings et panoramiques verticaux) d'une esthétique tentée par le modèle de l'image fixe (la promesse de l'écuyer n'est pas vaine, et c'est bien à une série de « tableaux vivants » que nous assistons, y compris dans les flashbacks), qui met en concurrence le mode de représentation du théâtre avec celui de la peinture (cf. le portrait de Lola, en Bavière).

### Pour conclure

Un mouvement de chute peut assez efficacement caractériser la fable de bien des mélodrames, français comme hollywoodiens. La candidate conclut pourtant en expliquant combien le motif qui semble structurer le récit de *Lola Montès* est loin d'avoir des implications uniquement génériques. Le dernier film de Max Ophuls relate autant la déchéance d'une aventurière que les efforts d'une femme qui, chaque soir, sous un chapiteau de cirque, monte au plus haut pour renouveler sa chute de la veille. En cela, le motif qu'il s'agissait d'analyser fonde une esthétique que l'on peut légitimement qualifier de *baroque*.

Lors de l'entretien, le jury demande à la candidate de préciser l'analyse de la séquence de la chute de Lola (analyse ébauchée dans la troisième partie de l'exposé), et aussi de nuancer le rapprochement qu'elle a effectué entre *Lola Montès*, *Divine* et *La Signora di tutti*. Le questionnement sur la représentation est-il vraiment identique dans les trois films ? La critique de la célébrité et de la « publicité » se retrouve-t-elle à l'identique dans ces deux films ?

Les examinateurs demandent enfin à la candidate de revenir sur la fonction des scènes se déroulant dans des théâtres ou des Opéras. Elle montre que le mouvement de verticalité qui organise de telles séquences permet de dévoiler le *theatrum mundi* et sa vanité, et devient l'indice – en particulier à Munich – d'une organisation sociale rigide dont le film s'emploie à faire la satire.