

LA LETTRE

Jean-Pierre Melville, résistant et cinéaste

Ce dossier entend revisiter la vie et l'œuvre du cinéaste de *L'Armée des ombres*, en faisant brièvement le point sur son parcours pendant la guerre puis en donnant toute sa place à l'analyse filmique d'Olivier Bohler. Auteur de la seule thèse consacrée au cinéma de Melville, il est le mieux placé pour en caractériser l'unité profonde et l'ancrage dans l'expérience de la guerre et de la résistance. ■

SOMMAIRE

- Un itinéraire dans la guerre : p. I
Jean-Pierre Grumbach,
dit Cartier, dit Melville
Par Bruno Leroux
- Guerre(s) et résistance dans les films p. II
de Melville : quelques repères
- De la résistance comme manière d'être ..p. III
Par Olivier Bohler, réalisateur, producteur,
docteur en Lettres et Arts de l'université
d'Aix-en-Provence
- *Le Silence de la mer* p. VI
Par Olivier Bohler
- Léon Morin p. VII
Par Olivier Bohler
- *L'Armée des ombres* p. VIII
Par Olivier Bohler

Promotions, affectations et mutations diverses : Attaché F.T.G.B. - Sub. L. de 1941 (au commandement)
à la date 1941/1942 - 1942/1943 - 1943/1944 - 1944/1945 - 1945/1946 - 1946/1947 - 1947/1948 - 1948/1949 - 1949/1950 - 1950/1951 - 1951/1952 - 1952/1953 - 1953/1954 - 1954/1955 - 1955/1956 - 1956/1957 - 1957/1958 - 1958/1959 - 1959/1960 - 1960/1961 - 1961/1962 - 1962/1963 - 1963/1964 - 1964/1965 - 1965/1966 - 1966/1967 - 1967/1968 - 1968/1969 - 1969/1970 - 1970/1971 - 1971/1972 - 1972/1973 - 1973/1974 - 1974/1975 - 1975/1976 - 1976/1977 - 1977/1978 - 1978/1979 - 1979/1980 - 1980/1981 - 1981/1982 - 1982/1983 - 1983/1984 - 1984/1985 - 1985/1986 - 1986/1987 - 1987/1988 - 1988/1989 - 1989/1990 - 1990/1991 - 1991/1992 - 1992/1993 - 1993/1994 - 1994/1995 - 1995/1996 - 1996/1997 - 1997/1998 - 1998/1999 - 1999/2000 - 2000/2001 - 2001/2002 - 2002/2003 - 2003/2004 - 2004/2005 - 2005/2006 - 2006/2007 - 2007/2008 - 2008/2009 - 2009/2010 - 2010/2011 - 2011/2012 - 2012/2013 - 2013/2014 - 2014/2015 - 2015/2016 - 2016/2017 - 2017/2018 - 2018/2019 - 2019/2020 - 2020/2021 - 2021/2022 - 2022/2023 - 2023/2024 - 2024/2025 - 2025/2026 - 2026/2027 - 2027/2028 - 2028/2029 - 2029/2030 - 2030/2031 - 2031/2032 - 2032/2033 - 2033/2034 - 2034/2035 - 2035/2036 - 2036/2037 - 2037/2038 - 2038/2039 - 2039/2040 - 2040/2041 - 2041/2042 - 2042/2043 - 2043/2044 - 2044/2045 - 2045/2046 - 2046/2047 - 2047/2048 - 2048/2049 - 2049/2050 - 2050/2051 - 2051/2052 - 2052/2053 - 2053/2054 - 2054/2055 - 2055/2056 - 2056/2057 - 2057/2058 - 2058/2059 - 2059/2060 - 2060/2061 - 2061/2062 - 2062/2063 - 2063/2064 - 2064/2065 - 2065/2066 - 2066/2067 - 2067/2068 - 2068/2069 - 2069/2070 - 2070/2071 - 2071/2072 - 2072/2073 - 2073/2074 - 2074/2075 - 2075/2076 - 2076/2077 - 2077/2078 - 2078/2079 - 2079/2080 - 2080/2081 - 2081/2082 - 2082/2083 - 2083/2084 - 2084/2085 - 2085/2086 - 2086/2087 - 2087/2088 - 2088/2089 - 2089/2090 - 2090/2091 - 2091/2092 - 2092/2093 - 2093/2094 - 2094/2095 - 2095/2096 - 2096/2097 - 2097/2098 - 2098/2099 - 2099/2100 - 2100/2101 - 2101/2102 - 2102/2103 - 2103/2104 - 2104/2105 - 2105/2106 - 2106/2107 - 2107/2108 - 2108/2109 - 2109/2110 - 2110/2111 - 2111/2112 - 2112/2113 - 2113/2114 - 2114/2115 - 2115/2116 - 2116/2117 - 2117/2118 - 2118/2119 - 2119/2120 - 2120/2121 - 2121/2122 - 2122/2123 - 2123/2124 - 2124/2125 - 2125/2126 - 2126/2127 - 2127/2128 - 2128/2129 - 2129/2130 - 2130/2131 - 2131/2132 - 2132/2133 - 2133/2134 - 2134/2135 - 2135/2136 - 2136/2137 - 2137/2138 - 2138/2139 - 2139/2140 - 2140/2141 - 2141/2142 - 2142/2143 - 2143/2144 - 2144/2145 - 2145/2146 - 2146/2147 - 2147/2148 - 2148/2149 - 2149/2150 - 2150/2151 - 2151/2152 - 2152/2153 - 2153/2154 - 2154/2155 - 2155/2156 - 2156/2157 - 2157/2158 - 2158/2159 - 2159/2160 - 2160/2161 - 2161/2162 - 2162/2163 - 2163/2164 - 2164/2165 - 2165/2166 - 2166/2167 - 2167/2168 - 2168/2169 - 2169/2170 - 2170/2171 - 2171/2172 - 2172/2173 - 2173/2174 - 2174/2175 - 2175/2176 - 2176/2177 - 2177/2178 - 2178/2179 - 2179/2180 - 2180/2181 - 2181/2182 - 2182/2183 - 2183/2184 - 2184/2185 - 2185/2186 - 2186/2187 - 2187/2188 - 2188/2189 - 2189/2190 - 2190/2191 - 2191/2192 - 2192/2193 - 2193/2194 - 2194/2195 - 2195/2196 - 2196/2197 - 2197/2198 - 2198/2199 - 2199/2200 - 2200/2201 - 2201/2202 - 2202/2203 - 2203/2204 - 2204/2205 - 2205/2206 - 2206/2207 - 2207/2208 - 2208/2209 - 2209/2210 - 2210/2211 - 2211/2212 - 2212/2213 - 2213/2214 - 2214/2215 - 2215/2216 - 2216/2217 - 2217/2218 - 2218/2219 - 2219/2220 - 2220/2221 - 2221/2222 - 2222/2223 - 2223/2224 - 2224/2225 - 2225/2226 - 2226/2227 - 2227/2228 - 2228/2229 - 2229/2230 - 2230/2231 - 2231/2232 - 2232/2233 - 2233/2234 - 2234/2235 - 2235/2236 - 2236/2237 - 2237/2238 - 2238/2239 - 2239/2240 - 2240/2241 - 2241/2242 - 2242/2243 - 2243/2244 - 2244/2245 - 2245/2246 - 2246/2247 - 2247/2248 - 2248/2249 - 2249/2250 - 2250/2251 - 2251/2252 - 2252/2253 - 2253/2254 - 2254/2255 - 2255/2256 - 2256/2257 - 2257/2258 - 2258/2259 - 2259/2260 - 2260/2261 - 2261/2262 - 2262/2263 - 2263/2264 - 2264/2265 - 2265/2266 - 2266/2267 - 2267/2268 - 2268/2269 - 2269/2270 - 2270/2271 - 2271/2272 - 2272/2273 - 2273/2274 - 2274/2275 - 2275/2276 - 2276/2277 - 2277/2278 - 2278/2279 - 2279/2280 - 2280/2281 - 2281/2282 - 2282/2283 - 2283/2284 - 2284/2285 - 2285/2286 - 2286/2287 - 2287/2288 - 2288/2289 - 2289/2290 - 2290/2291 - 2291/2292 - 2292/2293 - 2293/2294 - 2294/2295 - 2295/2296 - 2296/2297 - 2297/2298 - 2298/2299 - 2299/2300 - 2300/2301 - 2301/2302 - 2302/2303 - 2303/2304 - 2304/2305 - 2305/2306 - 2306/2307 - 2307/2308 - 2308/2309 - 2309/2310 - 2310/2311 - 2311/2312 - 2312/2313 - 2313/2314 - 2314/2315 - 2315/2316 - 2316/2317 - 2317/2318 - 2318/2319 - 2319/2320 - 2320/2321 - 2321/2322 - 2322/2323 - 2323/2324 - 2324/2325 - 2325/2326 - 2326/2327 - 2327/2328 - 2328/2329 - 2329/2330 - 2330/2331 - 2331/2332 - 2332/2333 - 2333/2334 - 2334/2335 - 2335/2336 - 2336/2337 - 2337/2338 - 2338/2339 - 2339/2340 - 2340/2341 - 2341/2342 - 2342/2343 - 2343/2344 - 2344/2345 - 2345/2346 - 2346/2347 - 2347/2348 - 2348/2349 - 2349/2350 - 2350/2351 - 2351/2352 - 2352/2353 - 2353/2354 - 2354/2355 - 2355/2356 - 2356/2357 - 2357/2358 - 2358/2359 - 2359/2360 - 2360/2361 - 2361/2362 - 2362/2363 - 2363/2364 - 2364/2365 - 2365/2366 - 2366/2367 - 2367/2368 - 2368/2369 - 2369/2370 - 2370/2371 - 2371/2372 - 2372/2373 - 2373/2374 - 2374/2375 - 2375/2376 - 2376/2377 - 2377/2378 - 2378/2379 - 2379/2380 - 2380/2381 - 2381/2382 - 2382/2383 - 2383/2384 - 2384/2385 - 2385/2386 - 2386/2387 - 2387/2388 - 2388/2389 - 2389/2390 - 2390/2391 - 2391/2392 - 2392/2393 - 2393/2394 - 2394/2395 - 2395/2396 - 2396/2397 - 2397/2398 - 2398/2399 - 2399/2400 - 2400/2401 - 2401/2402 - 2402/2403 - 2403/2404 - 2404/2405 - 2405/2406 - 2406/2407 - 2407/2408 - 2408/2409 - 2409/2410 - 2410/2411 - 2411/2412 - 2412/2413 - 2413/2414 - 2414/2415 - 2415/2416 - 2416/2417 - 2417/2418 - 2418/2419 - 2419/2420 - 2420/2421 - 2421/2422 - 2422/2423 - 2423/2424 - 2424/2425 - 2425/2426 - 2426/2427 - 2427/2428 - 2428/2429 - 2429/2430 - 2430/2431 - 2431/2432 - 2432/2433 - 2433/2434 - 2434/2435 - 2435/2436 - 2436/2437 - 2437/2438 - 2438/2439 - 2439/2440 - 2440/2441 - 2441/2442 - 2442/2443 - 2443/2444 - 2444/2445 - 2445/2446 - 2446/2447 - 2447/2448 - 2448/2449 - 2449/2450 - 2450/2451 - 2451/2452 - 2452/2453 - 2453/2454 - 2454/2455 - 2455/2456 - 2456/2457 - 2457/2458 - 2458/2459 - 2459/2460 - 2460/2461 - 2461/2462 - 2462/2463 - 2463/2464 - 2464/2465 - 2465/2466 - 2466/2467 - 2467/2468 - 2468/2469 - 2469/2470 - 2470/2471 - 2471/2472 - 2472/2473 - 2473/2474 - 2474/2475 - 2475/2476 - 2476/2477 - 2477/2478 - 2478/2479 - 2479/2480 - 2480/2481 - 2481/2482 - 2482/2483 - 2483/2484 - 2484/2485 - 2485/2486 - 2486/2487 - 2487/2488 - 2488/2489 - 2489/2490 - 2490/2491 - 2491/2492 - 2492/2493 - 2493/2494 - 2494/2495 - 2495/2496 - 2496/2497 - 2497/2498 - 2498/2499 - 2499/2500 - 2500/2501 - 2501/2502 - 2502/2503 - 2503/2504 - 2504/2505 - 2505/2506 - 2506/2507 - 2507/2508 - 2508/2509 - 2509/2510 - 2510/2511 - 2511/2512 - 2512/2513 - 2513/2514 - 2514/2515 - 2515/2516 - 2516/2517 - 2517/2518 - 2518/2519 - 2519/2520 - 2520/2521 - 2521/2522 - 2522/2523 - 2523/2524 - 2524/2525 - 2525/2526 - 2526/2527 - 2527/2528 - 2528/2529 - 2529/2530 - 2530/2531 - 2531/2532 - 2532/2533 - 2533/2534 - 2534/2535 - 2535/2536 - 2536/2537 - 2537/2538 - 2538/2539 - 2539/2540 - 2540/2541 - 2541/2542 - 2542/2543 - 2543/2544 - 2544/2545 - 2545/2546 - 2546/2547 - 2547/2548 - 2548/2549 - 2549/2550 - 2550/2551 - 2551/2552 - 2552/2553 - 2553/2554 - 2554/2555 - 2555/2556 - 2556/2557 - 2557/2558 - 2558/2559 - 2559/2560 - 2560/2561 - 2561/2562 - 2562/2563 - 2563/2564 - 2564/2565 - 2565/2566 - 2566/2567 - 2567/2568 - 2568/2569 - 2569/2570 - 2570/2571 - 2571/2572 - 2572/2573 - 2573/2574 - 2574/2575 - 2575/2576 - 2576/2577 - 2577/2578 - 2578/2579 - 2579/2580 - 2580/2581 - 2581/2582 - 2582/2583 - 2583/2584 - 2584/2585 - 2585/2586 - 2586/2587 - 2587/2588 - 2588/2589 - 2589/2590 - 2590/2591 - 2591/2592 - 2592/2593 - 2593/2594 - 2594/2595 - 2595/2596 - 2596/2597 - 2597/2598 - 2598/2599 - 2599/2600 - 2600/2601 - 2601/2602 - 2602/2603 - 2603/2604 - 2604/2605 - 2605/2606 - 2606/2607 - 2607/2608 - 2608/2609 - 2609/2610 - 2610/2611 - 2611/2612 - 2612/2613 - 2613/2614 - 2614/2615 - 2615/2616 - 2616/2617 - 2617/2618 - 2618/2619 - 2619/2620 - 2620/2621 - 2621/2622 - 2622/2623 - 2623/2624 - 2624/2625 - 2625/2626 - 2626/2627 - 2627/2628 - 2628/2629 - 2629/2630 - 2630/2631 - 2631/2632 - 2632/2633 - 2633/2634 - 2634/2635 - 2635/2636 - 2636/2637 - 2637/2638 - 2638/2639 - 2639/2640 - 2640/2641 - 2641/2642 - 2642/2643 - 2643/2644 - 2644/2645 - 2645/2646 - 2646/2647 - 2647/2648 - 2648/2649 - 2649/2650 - 2650/2651 - 2651/2652 - 2652/2653 - 2653/2654 - 2654/2655 - 2655/2656 - 2656/2657 - 2657/2658 - 2658/2659 - 2659/2660 - 2660/2661 - 2661/2662 - 2662/2663 - 2663/2664 - 2664/2665 - 2665/2666 - 2666/2667 - 2667/2668 - 2668/2669 - 2669/2670 - 2670/2671 - 2671/2672 - 2672/2673 - 2673/2674 - 2674/2675 - 2675/2676 - 2676/2677 - 2677/2678 - 2678/2679 - 2679/2680 - 2680/2681 - 2681/2682 - 2682/2683 - 2683/2684 - 2684/2685 - 2685/2686 - 2686/2687 - 2687/2688 - 2688/2689 - 2689/2690 - 2690/2691 - 2691/2692 - 2692/2693 - 2693/2694 - 2694/2695 - 2695/2696 - 2696/2697 - 2697/2698 - 2698/2699 - 2699/2700 - 2700/2701 - 2701/2702 - 2702/2703 - 2703/2704 - 2704/2705 - 2705/2706 - 2706/2707 - 2707/2708 - 2708/2709 - 2709/2710 - 2710/2711 - 2711/2712 - 2712/2713 - 2713/2714 - 2714/2715 - 2715/2716 - 2716/2717 - 2717/2718 - 2718/2719 - 2719/2720 - 2720/2721 - 2721/2722 - 2722/2723 - 2723/2724 - 2724/2725 - 2725/2726 - 2726/2727 - 2727/2728 - 2728/2729 - 2729/2730 - 2730/2731 - 2731/2732 - 2732/2733 - 2733/2734 - 2734/2735 - 2735/2736 - 2736/2737 - 2737/2738 - 2738/2739 - 2739/2740 - 2740/2741 - 2741/2742 - 2742/2743 - 2743/2744 - 2744/2745 - 2745/2746 - 2746/2747 - 2747/2748 - 2748/2749 - 2749/2750 - 2750/2751 - 2751/2752 - 2752/2753 - 2753/2754 - 2754/2755 - 2755/2756 - 2756/2757 - 2757/2758 - 2758/2759 - 2759/2760 - 2760/2761 - 2761/2762 - 2762/2763 - 2763/2764 - 2764/2765 - 2765/2766 - 2766/2767 - 2767/2768 - 2768/2769 - 2769/2770 - 2770/2771 - 2771/2772 - 2772/2773 - 2773/2774 - 2774/2775 - 2775/2776 - 2776/2777 - 2777/2778 - 2778/2779 - 2779/2780 - 2780/2781 - 2781/2782 - 2782/2783 - 2783/2784 - 2784/2785 - 2785/2786 - 2786/2787 - 2787/2788 - 2788/2789 - 2789/2790 - 2790/2791 - 2791/2792 - 2792/2793 - 2793/2794 - 2794/2795 - 2795/2796 - 2796/2797 - 2797/2798 - 2798/2799 - 2799/2800 - 2800/2801 - 2801/2802 - 2802/2803 - 2803/2804 - 2804/2805 - 2805/2806 - 2806/2807 - 2807/2808 - 2808/2809 - 2809/2810 - 2810/2811 - 2811/2812 - 2812/2813 - 2813/2814 - 2814/2815 - 2815/2816 - 2816/2817 - 2817/2818 - 2818/2819 - 2819/2820 - 2820/2821 - 2821/2822 - 2822/2823 - 2823/2824 - 2824/2825 - 2825/2826 - 2826/2827 - 2827/2828 - 2828/2829 - 2829/2830 - 2830/2831 - 2831/2832 - 2832/2833 - 2833/2834 - 2834/2835 - 2835/2836 - 2836/2837 - 2837/2838 - 2838/2839 - 2839/2840 - 2840/2841 - 2841/2842 - 2842/2843 - 2843/2844 - 2844/2845 - 2845/2846 - 2846/2847 - 2847/2848 - 2848/2849 - 2849/2850 - 2850/2851 - 2851/2852 - 2852/2853 - 2853/2854 - 2854/2855 - 2855/2856 - 2856/2857 - 2857/2858 - 2858/2859 - 2859/2860 - 2860/2861 - 2861/2862 - 2862/2863 - 2863/2864 - 2864/2865 - 2865/2866 - 2866/2867 - 2867/2868 - 2868/2869 - 2869/2870 - 2870/2871 - 2871/2872 - 2872/2873 - 2873/2874 - 2874/2875 - 2875/2876 - 2876/2877 - 2877/2878 - 2878/2879 - 2879/2880 - 2880/2881 - 2881/2882 - 2882/2883 - 2883/2884 - 2884/2885 - 2885/2886 - 2886/2887 - 2887/2888 - 2888/2889 - 2889/2890 - 2890/2891 - 2891/2892 - 2892/2893 - 2893/2894 - 2894/2895 - 2895/2896 - 2896/2897 - 2897/2898 - 2898/2899 - 2899/2900 - 2900/2901 - 2901/2902 - 2902/2903 - 2903/2904 - 2904/2905 - 2905/2906 - 2906/2907 - 2907/2908 - 2908/2909 - 2909/2910 - 2910/2911 - 2911/2912 - 2912/2913 - 2913/2914 - 2914/2915 - 2915/2916 - 2916/2917 - 2917/2918 - 2918/2919 - 2919/2920 - 2920/2921 - 2921/2922 - 2922/2923 - 2923/2924 - 2924/2925 - 2925/2926 - 2926/2927 - 2927/2928 - 2928/2929 - 2929/2930 - 2930/2931 - 2931/2932 - 2932/2933 - 2933/2934 - 2934/2935 - 2935/2936 - 2936/2937 - 2937/2938 - 2938/2939 - 2939/2940 - 2940/2941 - 2941/2942 - 2942/2943 - 2943/2944 - 2944/2945 - 2945/2946 - 2946/2947 - 2947/2948 - 2948/2949 - 2949/2950 - 2950/2951 - 2951/2952 - 2952/2953 - 2953/2954 - 2954/2955 - 2955/2956 - 2956/2957 - 2957/2958 - 2958/2959 - 2959/2960 - 2960/2961 - 2961/2962 - 2962/2963 - 2963/2964 - 2964/2965 - 2965/2966 - 2966/2967 - 2967/2968 - 2968/2969 - 2969/2970 - 2970/2971 - 2971/2972 - 2972/2973 - 2973/2974 - 2974/2975 - 2975/2976 - 2976/2977 - 2977/2978 - 2978/2979 - 2979/2980 - 2980/2981 - 2981/2982 - 2982/2983 - 2983/2984 - 2984/2985 - 2985/2986 - 2986/2987 - 2987/2988 - 2988/2989 - 2989/2990 - 2990/2991 - 2991/2992 - 2992/2993 - 2993/2994 - 2994/2995 - 2995/2996 - 2996/2997 - 2997/2998 - 2998/2999 - 2999/3000 - 3000/3001 - 3001/3002 - 3002/3003 - 3003/3004 - 3004/3005 - 3005/3006 - 3006/3007 - 3007/3008 - 3008/3009 - 3009/3010 - 3010/3011 - 3011/3012 -

puis en résidence surveillée jusqu'au 25 juin. Il peut enfin gagner Gibraltar, d'où il rejoint par bateau l'Angleterre le 24 juillet.

C'est là qu'il signe son acte d'engagement dans les Forces Françaises Combattantes le 12 août 1943, spécifiant quelques jours plus tard qu'il veut désormais servir sous le nom de «Jean-Pierre Melville», en hommage au romancier américain. Et comme pour signifier qu'il se projette désormais vers un autre futur, lui qui est fou de cinéma depuis l'adolescence met sur les formulaires qu'on lui fait remplir, comme profession: «industrie cinématographique».

Dans la deuxième quinzaine d'octobre, il rejoint l'Algérie pour être affecté à la 1^{re} Division Française Libre comme artilleur. Il suivra la division sur le front d'Italie, participant à l'offensive décisive sur Cassino (mai 1944) puis à la remontée vers Florence, ainsi qu'au débarquement de Provence et à la remontée vers Lyon (août-septembre 1944). Légèrement blessé, il ne fera pas les campagnes des Vosges et d'Alsace et restera ensuite à Paris jusqu'à la fin du conflit.

En 1952, le corps de son frère Jacques, porté disparu alors qu'il avait lui aussi tenté de franchir

la frontière, est retrouvé dans les Pyrénées. Il a été tué d'une balle dans la tête par un passeur, qui sera jugé, mais grâcié pour services rendus à la Résistance. ■

Une version plus complète de cette esquisse biographique, indiquant toutes les sources utilisées, est consultable en ligne avec le lien suivant: [www.museedelaresistanceenligne.org/espace pedagogique/dossiers thématiques de La Lettre de la Fondation de la Résistance](http://www.museedelaresistanceenligne.org/espace_pedagogique/dossiers_thematiques_de_La_Lettre_de_la_Fondation_de_la_Résistance).

Guerre(s) et Résistance dans les films de Melville. Quelques repères

■ 1947 : *Le Silence de la mer* (voir p. VI)

■ 1950 : *Les Enfants terribles*

■ 1953 : *Quand tu liras cette lettre*

■ 1955 : *Bob le flambeur*

Scén. : Melville. Adaptation : Melville et Auguste Lebreton. Commentaire écrit et dit par Melville. Act. princ. : Isabelle Corey (Anne), Roger Duchesne (Bob), Daniel Cauchy (Paulo), Guy Decomble (l'inspecteur).

Bob, ancien truand repentini vivant à Montmartre, ruiné au jeu, monte un dernier « casse » contre le casino de Deauville. Son équipe est prise en flagrant délit alors que lui-même, en les attendant dans le casino, les a oubliés pris par le jeu... et gagne une fortune.

« Comédie de mœurs » et non film noir, nostalgique du « milieu » d'avant-guerre, avec un motif implicite : la compromission dudit « milieu » avec la *Gestapo* sous l'Occupation. Bob y fait allusion : « *Le milieu n'est plus ce qu'il était, c'est pourriture et compagnie, maintenant.* »

■ [1956 : *Un flic*, scénario non tourné, autour de deux beaux-frères dans l'immédiat après-guerre, l'un policier et ancien résistant, l'autre impliqué dans le milieu au côté d'un gangster ancien « collabo » et devenu roi du marché noir.

Vision désillusionnée de la fin des années 40 : continuation du marché noir, police rappelant parfois l'occupant par ses méthodes, ce qui désespère le commissaire, seul vrai résistant de l'histoire.]

■ 1958 : *Deux hommes dans Manhattan*

Scén. et dialogues : Melville, d'après le roman de Simenon. Act. princ. : Pierre Grasset (Delmas), Jean-Pierre Melville (Moreau), Christiane Eudes (Anne), Ginger Hall (Judith), Monique Hennessy (Gloria).

Deux journalistes enquêtent sur la disparition du délégué de la France à l'ONU et découvrent qu'il est mort chez une de ses maîtresses.

L'un veut faire un scoop, l'autre étouffer l'affaire : son patron lui a appris que le mort est un héros de la France libre.

■ 1961 : *Léon Morin, prêtre* (voir p. VII)

■ 1962 : *Le Doulos*

Scén. et dialogues : Melville, d'après le roman de Pierre Lesou. Act. princ. : Jean-Paul Belmondo (Silien), Serge Reggiani (Maurice Faugel).

Sorti de prison, Faugel tue un ex-complice, cause de la mort de sa femme. Il fait un « casse » et se fait prendre à cause, pense-t-il, de son ami Silien réputé être un « doulos » (indicateur). Il lui envoie un tueur. Mais Silien fait libérer Faugel en faisant accuser d'autres malfrats. Le tueur tue par erreur Faugel venu pour empêcher son « contrat », puis Silien et lui s'entretuent.

En arrière-plan de ce premier « film noir », fugaces allusions visuelles à la prétention qu'a l'OAS d'incarner une nouvelle Résistance : graffiti (croix de Lorraine, V sous une inscription « Vive Salan »), que contrecarrent d'autres graffiti (« Algérie Algérie, OAS = SS »). À la fin, Silien, qui vient de sauver son ami Maurice de la police, fait fièrement des doigts un V de la victoire, le signe à l'origine employé par les résistants suivant les consignes de la BBC pendant la guerre.

■ 1962 : *L'Aîné des Ferchaux*

Scén., adaptation et dialogues : Melville, d'après le roman de Georges Simenon. Act. princ. : Jean-Paul Belmondo (Michel Maudet), Charles Vanel (Dieudonné Ferchaux).

Un vieux banquier escroc, en fuite aux États-Unis où il essaye de récupérer sa fortune, prend comme chauffeur-garde du corps un ex-boxeur, Maudet. Relations d'amour-haine. Maudet finit par détrousser Ferchaux moribond.

Le jeune Maudet a été dans les « paras » avant d'être boxeur. Discrète allusion à la judéité possible de sa compagne : elle a une chaîne en or en forme d'étoile de David, mise en valeur par une péripétie du scénario.

■ 1966 : *Le Deuxième Souffle*

Scén. et adaptation : Melville, d'après le roman de José Giovanni. Act. princ. : Lino Ventura (Gustave Minda, « Gu »), Paul Meurisse (Blot), Raymond Pellegrin (Paul Ricci), Christine Fabrega (Manouche), Paul Frankeur (Fardiano).

Échappé de prison, Gu abat un motard au cours d'un hold-up. Il est arrêté. En le manipulant, le commissaire Fardiano obtient de lui le nom de son complice et ami Ricci, arrête et torture celui-ci. Pour rétablir son honneur, Gu s'évade, tue le commissaire après lui avoir fait reconnaître sa manipulation. Gu meurt dans une fusillade avec le frère de Ricci et sa bande, qui l'accusaient pour pouvoir en fait s'emparer de sa part du butin.

Implicite, une partie de la police est présentée comme reproduisant des méthodes héritées de sa collaboration avec la *Gestapo* pendant l'Occupation. Fardiano

à Ricci : « *Ici tu l'ouvras, ici ils l'ouvrent tous.* » La scène finale : le commissaire Blot récupère sur le corps de Gules aveux de Fardiano sur ses méthodes ; il les transmet à un journaliste et démissionne de la police.

■ 1967 : *Le Samourai*

Scén. : Melville. Act. princ. : Alain Delon (Jef Costello), Nathalie Delon (Jeanne Lagrange), François Périer (le commissaire), Cathy Rosier (Valérie).

Costello, tueur solitaire, honore un « contrat ». Il est reconnu par une musicienne, Valérie qui ne le dénonce pas. Son commanditaire envoie un homme, d'abord pour tenter de le tuer, puis pour lui proposer un autre « contrat ». Costello tue le commanditaire ; il est tué par la police au moment où il pointe sur la musicienne (la cible du 2^e contrat) son arme... non chargée.

■ 1969 : *L'Armée des ombres* (voir p. VIII)

■ 1970 : *Le Cercle rouge*

Scén. : Melville. Act. princ. : Alain Delon (Corey), André Bourvil (commissaire Mattei), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Gian Maria Volonte (Vogel).

Sorti de prison, Corey rencontre par hasard Vogel, qui vient de s'évader. Ils s'associent avec Jansen, ancien policier, pour le « casse » d'une bijouterie. Ils réussissent mais sont trahis par Santi, leur « contact » avec un éventuel receleur, que le commissaire Mattei fait chanter. Mattei leur tend un piège où tous trois sont tués.

■ 1972 : *Un flic*

Scén. : Melville. Act. princ. : Alain Delon (Edouard Coleman), Catherine Deneuve (Cathy), Richard Crenna (Simon), Riccardo Cucciolla (Paul), Michael Conrad (Louis), André Pousse (Marc).

Simon, patron de boîte de nuit, braque une banque avec Louis, Paul et Marc. Ce dernier, blessé, doit être achevé par la maîtresse de Simon, Cathy, qui est aussi l'amante du commissaire Coleman. Coleman arrête Louis, le fait parler, fait comprendre à Simon qu'il sait tout. Paul se suicide pour échapper à l'arrestation. Simon est tué par Coleman devant Cathy alors qu'il s'apprêtait à fuir avec elle.

Multiples effets d'écho formel avec *L'Armée des ombres* : situations analogues (évasions ratées, la mort comme solution pour ne pas parler), décors identiques (pièce avec porte vitrée), mêmes lieux symboliques à des moments-clés (Champs-Élysées).

De la résistance comme manière d'être

Par Olivier Bohler, réalisateur, producteur,
docteur en Lettres et Arts de l'université d'Aix-en-Provence⁽¹⁾

affrontement direct. Car c'est bien là que les films «de guerre» échouent en général: en capitalisant sur l'affrontement des «bons» contre les «méchants», ils se dépouillent souvent de toute réflexion morale et de toute perspective historique, pour verser dans le manichéisme.

En outre, pour ce qui concerne la Résistance, Melville ne s'est pas fait le chantre de son épopée, traitant des moments clés de son action ou de ses grandes figures. On sait qu'il a écrit un scénario – malheureusement égaré aujourd'hui – consacré à Jean Moulin⁽⁴⁾, mais le fait même qu'il ne l'ait pas réalisé est significatif, car Melville n'est pas le genre de réalisateur à abandonner pour rien un projet. Aucun nom de réseau n'est

jamais mentionné dans ses films, pas plus que ceux d'aucun dirigeant. Même les événements historiques d'importance semblent effacés, noyés dans ce brouillard d'une époque. Ainsi, l'action de *L'Armée des ombres* est censée se dérouler entre le 20 octobre 1942 et le 23 février 1943, soit sur quatre mois. Mais ces dates ne représentent rien de symbolique quant à la chronologie de la Seconde Guerre mondiale – la première est en fait celle de l'anniversaire de Melville! – alors que se produisent des événements d'importance. Rien non plus n'évoque les figures clés ou les réseaux résistants dans *Léon Morin, prêtre*: les repères historiques les plus clairs donnés par le film sont, au début, l'arrivée de l'armée italienne, puis son remplacement par l'allemande, dans cette petite ville de province dont le nom ne sera même jamais cité...

En réalité, Melville traite de ce qu'on pourrait nommer «l'action résistante» ou du «fait d'être résistant». Ses personnages sont des anonymes, pour lesquels résister est un état, une manière de vivre, qui les résume entièrement. De leurs raisons, on ne connaît généralement rien: chacun apparaît avec son caractère et ses méthodes, mais tous sont des solitaires, des figures isolées qui ne se croisent dans la nuit que pour servir la même cause, et disparaître ensuite chacun de son côté, sans poser de question. Ainsi portée à une forme d'épure, la question de la résistance peut s'inscrire dans tous les contextes et

toutes les époques. C'est ainsi que ces préoccupations irriguent aussi les films de gangsters de Melville, qui reposent sur le même schéma: on fait un coup ensemble et on disparaît, en essayant de faire cela avec la plus grande rigueur morale, sans trahir, et dans la fraternité – la tragédie attendant chacun au tournant, parce qu'une faute infime a été commise.

Même dans *Léon Morin, prêtre*, les résistants n'apparaissent qu'une seule fois: une poignée d'hommes viennent assister aux baptêmes de leurs enfants – dont il est ironiquement spécifié qu'ils sont «demi-juifs ou descendants de communistes à part entière». Ils repartent après la cérémonie vers le maquis, petit groupe anonyme s'éloignant de

dos vers la masse sombre des montagnes, tandis que quelques notes de musique reprennent *Le Chant des partisans*. En termes cinématographiques, c'est plutôt de partisans «hors-champ» qu'il faudrait parler...

*«J'ai fait une rêverie
rétrospective, un pèlerinage
nostalgique à une époque
qui a marqué profondément
ma génération»*

à propos de *L'Armée des ombres*⁽³⁾



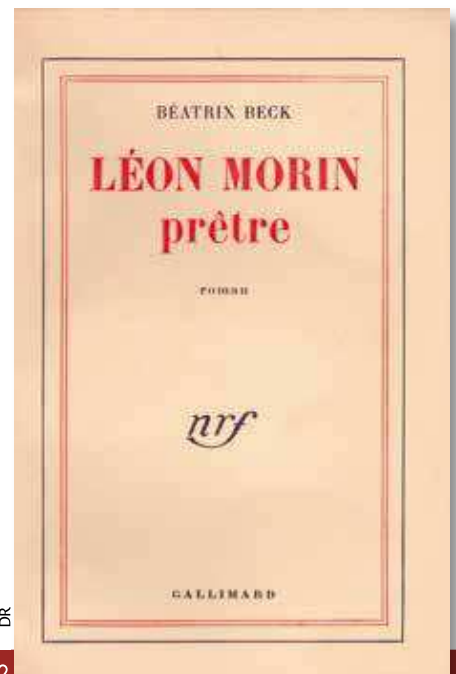
Jean-Pierre Melville en 1957, dans sa tenue favorite: costume-cravate, chapeau mou et lunettes forcées. L'homme public Melville faisait écho à son cinéma: comme nombre de ses personnages, sa tenue était immuable, évoquant l'uniforme des combattants qui s'identifient à une cause. La sienne, c'était celle du grand cinéma américain de l'avant-guerre, dont il avait établi la liste des meilleurs auteurs – au nombre de soixantetrois (!).

Dans l'imaginaire du grand public, l'œuvre de Jean-Pierre Melville s'est longtemps résumée à ses trois plus grands succès: *Le Samouraï* (1967), *L'Armée des ombres* (1969), *Le Cercle rouge* (1970). Pour les critiques de l'époque, ces trois films qui s'enchaînent entre 1967 et 1970, valent par leur efficacité, ou au contraire doivent être rejetés parce qu'ils symbolisent la quintessence d'un cinéma jugé trop froid, ou trop populaire, voire «gaulliste⁽²⁾» pour le second. Bien que *Le Silence de la mer*, premier film de Melville, remonte à 1947, rares sont ceux qui font alors le lien entre ces deux veines, ces piliers, pourrait-on dire, qui structurent l'ensemble du cinéma de Melville: le film «de gangsters» et le film consacré à la Seconde Guerre mondiale, qui ne sont en réalité que les deux facettes d'un travail extrêmement personnel et unique en son genre en France.

Le refus de l'épopée

Melville, profond admirateur du cinéma américain, connaissait les grands films «de guerre», relatant d'immenses batailles, décrivant le courage des hommes sous le feu de la mitraille, leur héroïsme face à la mort. Force est de constater cependant qu'aucun de ses films directement liés à la guerre ne traite de ce type de situation. En fait, le cinéaste ne s'est jamais intéressé qu'à l'Occupation et à la Résistance.

Cela pourrait sembler une facilité: la reconstitution y reste plus aisée, moins coûteuse financièrement – mais ce serait oublier quel courage cela demande de traiter, comme il le fait dans *Le Silence de la mer* en 1947, de la complexité et de l'ambiguïté des relations humaines dans une guerre placée d'emblée comme ne pouvant, justement, se réduire à un simple



Couverture du roman de Béatrix Beck, prix Goncourt 1952.

Barry, l'héroïne de *Léon Morin, prêtre* est directement inspirée de la vie de Béatrix Beck, communiste, veuve d'un Juif apatride mort à la guerre et vivant de petits boulots dans la France occupée. Melville a tourné une version longue de son adaptation (3 heures) avant d'en couper un tiers, essentiellement des scènes traitant de l'Occupation: «J'avais fait une espèce de grande fresque sur l'Occupation, sur l'obsession alimentaire, sur toutes sortes d'obsessions de la femme seule, y compris l'obsession sexuelle. D'un coup, la chose qui a continué à m'intéresser a été l'histoire d'amour ratée entre Léon Morin et Barry.» (entretiens avec Rui Nogueira).

C'est en fait Barny qui incarne une forme de résistance, toute quotidienne, qui fut celle de nombreuses femmes françaises : se retrouver seule après l'arrestation d'un mari juif et communiste, faire face aux privations, devoir placer son enfant à la campagne pour qu'il mange, éprouver la frustration d'une société dont tous les hommes jeunes ont disparu... Face à elle, Morin apporte une autre perspective à ces luttes, comme si elles le nourrissaient d'une énergie, vitale à son sacerdoce. D'un film à l'autre, le questionnement reste le même, et renvoie inexorablement à cette période, fondatrice pour Melville, où il a fallu lutter non pas contre un adversaire, mais pour sauvegarder une part de son humanité et de sa morale.

Nostalgie de l'avant-guerre

Un examen des influences cinématographiques melvilliennes montre qu'elles s'ancrent dans les films de gangsters des années trente, et plus généralement dans l'ensemble du cinéma de cette décennie, considéré par le cinéaste comme un âge d'or. En effet, son univers se rapproche bien plus de *Little Caesar* (1931), *The Public enemy* (1931) ou *Scarface* (1932) que des films noirs d'après 1940, comme ceux avec Humphrey Bogart ou les films d'Orson Welles : la narration en demeure bien plus linéaire, les cadrages et les lumières en sont moins expressionnistes, les personnages portent chapeau et pardessus avec beaucoup plus de tenue et de rigueur. Mais surtout, les motivations des protagonistes ne sont pas tant l'enquête, ou la nécessité de faire surgir la vérité, que d'être des professionnels, à la moralité irréprochable dans leur milieu, qu'ils soient policiers, gangsters, truands ou résistants.

Tels sont les deux personnages incarnés par Lino Ventura dans *Le Deuxième Souffle* et *L'Armée des ombres*, films dont Melville a souvent revendiqué que le premier était la répétition générale du second. Échappés d'un camp et d'une prison, Gu Minda comme Philippe Gerbier portent pardessus et chapeau, et même à certains moments des lunettes ; l'un et l'autre se caractérisent par un profond mutisme, qui se révèle une forme de rempart pour ne jamais trahir, jamais dévoiler un nom ou une adresse. Ils œuvrent au sein d'un groupe, mais demeurent profondément solitaires, dissimulés, planqués, et eux seuls savent décider de leur destin : venger son honneur alors qu'il serait plus simple de fuir, pour Gu ; ne pas courir sur un champ de tir allemand afin de ne pas donner la satisfaction aux SS de devenir une bête traquée, pour Gerbier. De psychologie, il n'est pas question chez ces personnages réduits à une épure qui ne les rend que plus mystérieux et fascinants. Ces êtres cinématographiques ne sont même pas des archétypes – des « types » originaux, premiers –, dont Melville aurait inventé le genre : ils sont l'aboutissement fantomatique d'une lignée issue de l'avant-guerre, et que rien ne pourra plus jamais ressusciter avec la vigueur d'antan. Ils sont ce que l'on pourrait nommer des « télotypes » : ils marquent la fin (télôs) de la lignée des grands gangsters ou des policiers du cinéma des années trente. Ils en sont la quintessence, mais vidée de vie, sans plus de place dans un monde moderne qui



Jean-Paul Belmondo dans le rôle de Silien, le héros du *Doulos*. Lui aussi porte une sorte d'uniforme immuable. Ce premier film noir de Melville est hanté, en arrière-plan, par la guerre d'Algérie comme répétition tragique de l'autre guerre, celle qu'a faite le cinéaste, et comme preuve d'une incapacité collective à revenir à une vie normale.

n'est pas le leur. Mélancoliques et glacés, ils font entrer le cinéma dans une froide modernité, le deuil d'une époque à jamais révolue. Le grand cinéma classique ne peut plus être, la guerre a tout changé.

« L'époque de la guerre a été abominable, horrible... et merveilleuse »

Qu'il s'agisse de Silien dans *Le Doulos*, de Corey (nom à soi seul évocateur) dans *Le Cercle rouge*, de Michel Maudet dans *L'Aîné des Ferchaux*, le peu que l'on sait ou devine de leur histoire personnelle, est qu'ils entretiennent tous une relation étroite à la guerre : ils sont soit d'anciens combattants, de la Seconde Guerre mondiale ou des guerres de décolonisation, soit se définissent totalement par le fait qu'ils sont des guerriers. Ainsi, la façon même qu'a Jef Costello, dans *Le Samourai*, de servir l'homme qui lui commandite des crimes, fait de lui un soldat par essence.

Melville est ainsi l'un des très rares cinéastes français – le seul ? – à avoir traité à son époque de l'héritage tragique de l'Occupation et de la guerre par le biais de personnages incapables de vivre autrement que dans l'action violente et la transgression de la loi. D'une façon bien peu conformiste, les anciens combattants qu'il représente n'ont pas eu de choix autre que de reproduire ce qu'ils avaient connu, non seulement sur le champ de bataille, en montant des actions coordonnées à la façon de « coups », mais à l'intérieur même de la société française du fait de la collaboration et de la Résistance, qui peut, dans l'univers melvillien, s'assimiler à une forme de guerre civile.

C'est ainsi que la guerre d'Algérie apparaît en creux dans deux des films de Melville, d'abord en 1962 dans *Le Doulos*, puis en 1963 dans *L'Aîné des Ferchaux* – films qui encadrent significativement *Léon Morin, prêtre*. Dans *Le Doulos*, la croix de Lorraine ou les slogans pro-OAS peints sur les murs, les titres des journaux faisant référence aux « terroristes », une séquence de torture en chambre particulièrement violente, ou le « V » de la victoire fait par Silien, constituent un arrière-plan renvoyant directement à de Gaulle et à la guerre d'Algérie, qui tisse une perspective historique extrêmement large. Le fait que Maurice (Serge Reggiani) vienne de sortir de prison, constitue, comme souvent chez Melville, une forme de retour

à la vie civile. Or la première chose qu'il fait, une fois libre, c'est de tuer. L'immense amertume du film se situe là : de même que les personnages replongent inexorablement dans le meurtre, de même, la France, à peine sortie d'une guerre, replonge dans une autre, celle d'Indochine d'abord, puis celle d'Algérie. Et ce cercle infernal ne débouche que sur des crimes fratricides⁽⁵⁾. Le cinéaste, qui voit son film comme une tragédie shakespearienne, met en scène avec douleur l'absurdité d'un milieu où tous finissent par s'entretuer, poussés par le destin et malgré leurs bons sentiments.

Le pessimisme prend une autre forme l'année suivante, dans *L'Aîné des Ferchaux*. Michel Maudet se rend au domicile du banquier Ferchaux pour un entretien d'embauche. En voix off, il explique : « On ne se présente pas avec une casquette chez un banquier pour se faire engager comme secrétaire particulier ; surtout quand cette casquette est de couleur rouge, comme le béret de parachutiste que j'avais porté si longtemps, et dont je gardais la nostalgie. » En 1963, Maudet ne peut donc que sortir de la guerre d'Algérie, dont il garde la nostalgie certainement pas en tant que lutte coloniale, mais parce qu'elle lui apportait sans doute l'action nécessaire à sa vie – action qu'il a cherché à retrouver, sans succès, sur le ring. Le film s'ouvre d'ailleurs sur son ultime combat de boxe, qu'il perd, comme une seconde défaite qui donne toute sa mélancolie au personnage. Le film semble alors contaminé par une forme d'épuisement, d'enlèvement. Le vieux Ferchaux est rattrapé par une ancienne histoire de meurtre, justement commis dans les colonies. Tous deux fuient alors ensemble un passé à la fois associé à leur jeunesse mais mortifère. Il ne reste plus à l'un qu'à attendre la mort de l'autre, et un magot qui ne fera jamais son bonheur.

La solitude en héritage

Cette impasse du personnage, sa mélancolie et sa nécessaire solitude, empêchent toute relation immédiate, directe avec l'autre, toute confiance. Qui plus est, on ne peut plus se fier en son propre milieu : flic ou gangster, résistant ou pétainiste, la période de l'Occupation a montré que ces temps tragiques vouaient les êtres, pour les uns à une perte du sens moral, pour les autres à une solitude existentielle. Ainsi, le meilleur ami de Bob le Flambeur, le seul qui essaie de la sauver d'un casse désastreux, est l'inspecteur Ledru, dont Bob a un jour sauvé la vie, dans une fusillade peu orthodoxe. Son adversaire, par contre, est Marc, un proxénète minable. De même, le meilleur ami de Simon, dans *Un flic*, est l'inspecteur Coleman. Quant au tireur d'élite Jansen, dans *Le Cercle rouge*, qui constitue la clef d'un casse retentissant, il est de la même promotion de la police que son ami le commissaire Mattei chargé de trouver la bande à laquelle il appartient...

« On a sorti un petit gars de ma division et on l'a étendu sous un pommier en fleur. [...] Quand j'ai compris qu'il allait mourir, j'ai fait un geste que j'ai dû voir dans un film – voyez comme le cinéma vous poursuit longtemps – j'ai allumé une cigarette et l'ai mise entre ses lèvres. Il m'a regardé une seconde. Il a tiré deux bouffées et puis il est mort. »

S'il y a amitié, elle ne peut se dire, seulement se prouver. Seuls des liens sous-jacents, comme des traces de sentiments, subsistent entre les êtres. Les personnages tissent entre eux des fils presque invisibles, qui se nourrissent du vide qui les entoure. La relation à l'autre se construit alors selon un processus simple et difficile à la fois, celui de l'identification. Chez deux personnages que tout oppose, on retrouve des gestes ou des expressions semblables, et les choix qu'ils font face au monde sont souvent identiques. De véritables relations se nouent ainsi à distance, qui s'expriment souvent par l'intermédiaire des femmes : quand deux hommes aiment ou ont aimé la même femme – comme le commissaire Blot et Gu dans *Le Deuxième Souffle* –, celle-ci sert en fait de vecteur à leurs sentiments. Le policier et le truand partagent alors des manières communes, comme d'allumer de vieilles cigarettes abîmées, qui tissent des parentés entre eux. Cela peut aussi advenir par des effets purement cinématographiques, dans un simple raccord de plans, où deux personnages se confondent, comme dans *Un flic*, où l'on ne sait plus, après le « casse » qui ouvre le film, si l'on suit la voiture des gangsters ou celle des policiers...

La mort apparaît comme la seule forme possible de réconciliation. Gerbier et Luc Jardie décident de tuer Mathilde dans *L'Armée des ombres*, dans *Le Cercle rouge* Mattei tue Jansen, dans *Un flic* Coleman tue Simon. Dans un ultime combat fratricide, les deux figures se font enfin face, et l'une – celle qui symbolise la Loi – offre à l'autre, suivant un modèle antique, une mort honorable, une mort de combattant, qui laisse une image de lui pure dans la mémoire collective, et lui confère ainsi une forme d'éternité à laquelle, en tant que « tétotype », il ne peut qu'aspirer.

L'essence tragique de la Résistance

Les trois films de Melville dédiés à la guerre, *Le Silence de la mer*, *Léon Morin prêtre* et *L'Armée des ombres*, s'inscrivent dans cette logique d'une Résistance échappant à toute catégorisation car ses protagonistes sont, inéluctablement, des êtres

à la marge, que personne ne peut connaître – voire même qui avouent explicitement ne pas se connaître eux-mêmes. À la phrase de Melville, déclarant, « Qui ou quoi saurait me prouver que, si je n'avais pas été juif, j'aurais fait le bon choix ⁽⁶⁾ ? », répondent très exactement les interrogations de Gerbier, dans *L'Armée des ombres*, se promettant de ne pas courir sous les balles du SS qui s'amuse des prisonniers sur un champ de tir, mais prenant pourtant, l'instant d'après, ses jambes à son cou.

Pour le cinéaste, il est alors essentiel de montrer qu'aucun choix en temps de guerre n'échappe à une dimension tragique, quelle que soit la logique qui l'inspire, et surtout pas celle que revendiquent ses personnages. La première évidence de cela se rencontre chez le personnage de la jeune fille du *Silence de la mer*, qui résiste d'abord par le silence à l'occupant allemand, avant de résister à elle-même et aux sentiments qui naissent en elle au fur et à mesure qu'il se révèle humaniste. Mais sa force de résistance, que l'on pourrait juger admirable, n'est-elle pas une faillite ? Par la parole, n'aurait-elle pas pu lui ouvrir les yeux, au lieu de le laisser à ses rêveries détachées de toute réalité ? Ne lui aurait-elle pas épargné le traumatisme d'une révélation brutale, et donc le choix de la mort ? Le seul mot qu'elle ne prononcera jamais, « Adieu », est certes un aveu d'amour jusque-là impensable, mais il vient trop tard.

C'est surtout *L'Armée des ombres*, naturellement, qui offre le plus grand nombre de situations où la logique la plus évidente semble mise à mal, créant l'impression d'un monde aux lois bouleversées. Dès l'ouverture, un gendarme explique à Gerbier, dans le fourgon qui le transporte vers la détention : « C'est le meilleur camp : c'est le camp des Allemands ». De fait, le camp a été construit par les Français avant la guerre, dans l'espoir d'y loger les prisonniers allemands. Il sert à présent à interner les Français sur le sol français... Au fur et à mesure du film, les croyances des protagonistes sont sans cesse renversées, ou pire peut-être encore, on nous montre comment les personnages se méprennent sans le savoir. Jean-François Jardie pense que son frère Luc est un lâche avec lequel il ne partage plus rien, alors qu'il s'agit en fait de son chef dans la Résistance ; lorsque Jean-François choisit de disparaître pour sauver Félix, ses compagnons soupçonnent une trahison ou un manque de courage ; enfin, le plus grand danger venant toujours de l'intérieur, c'est Mathilde qu'il faut finalement éliminer d'urgence, pour ne pas qu'elle parle. La France occupée est à l'image de la caverne de Platon : les hommes ne perçoivent que des ombres projetées sur une paroi, et croient que c'est la réalité. Ainsi, dans le film, l'ombre des soldats allemands sur le mur d'un souterrain, encadrant les prisonniers qu'on conduit au peloton d'exécution : l'ennemi, ce n'est pas eux, ils n'en sont que l'illusion – le véritable ennemi, c'est soi-même, celui qu'on croit connaître et que l'on ne connaît jamais. ■



Le Silence de la mer, couverture du dossier de presse original.

Dans la nouvelle, la jeune héroïne a les épaules couvertes « d'un carré de soie imprimé où dix mains inquiétantes, dessinées par Jean Cocteau, se désignaient mutuellement avec mollesse ». Melville a repris l'idée, fabriquant pour Nicole Stéphane un foulard dont il a dessiné lui-même les mains. Ces mains qui se touchent et enserrant « la nièce » symbolisent-elles la tentation de céder aux avances de l'officier allemand ? Ce dessin de couverture reflète bien le film, qui donne à ce personnage un caractère solitaire et tragique, en faisant ainsi le premier des héros melvilliens.

(1) Après des études de Lettres classiques, Olivier Bohler a enseigné l'histoire du cinéma durant cinq ans à l'université d'Aix-en-Provence. En 1998, il dirige l'ouvrage collectif *Pier Paolo Pasolini et l'antiquité*, puis soutient en 2000 une thèse dédiée à Jean-Pierre Melville. Olivier Bohler fonde Nocturnes Productions avec Raphaël Millet en 2007, où ils produisent principalement des documentaires sur l'histoire du cinéma. Il réalise *Sous le nom de Melville* en 2008. Il co-réalise ensuite avec Céline Gailleurd *André S. Labarthe, Du chat au chapeau* (2010), *Jean-Luc Godard, Le Désordre exposé* (2012) et *Edgar Morin, Chronique d'un regard* (2014).

(2) Cf. Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, « Cinéma/Idéologie/Critique », *Les cahiers du cinéma*, n° 216, octobre 1969.

De leur point de vue, très idéologique, la brève scène londonienne de *L'Armée des ombres* où on entrevoit la figure de De Gaulle et où apparaît le colonel Passy lui-même suffit à catégoriser le film. On est un an après mai 1968...

(3) Les citations en hors-texte sont extraites des entretiens avec Rui Nogueira.

(4) Témoignage de Rémy Grumbach (neveu de Jean-Pierre Melville) à l'auteur.

(5) Au sens strict du terme pour les anciens résistants : deux grandes figures de la Résistance, Georges Bidault et Jacques Soustelle, sont les soutiens les plus

éminents de l'OAS, laquelle est dirigée par le général Salan, ancien commandant en 1945 d'une division constituée d'ex-maquisards.

(6) *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville. Entretiens avec Rui Nogueira*, éd. des Cahiers du cinéma, 1996. Cette phrase conclut une des rares réflexions qu'il ait jamais livrées sur son propre engagement : « Pour ma part, l'occasion de me distinguer en faisant un choix ne me fut pas offerte : j'étais Juif. Or, pour un Juif, faire partie de la Résistance est infiniment moins héroïque que pour celui qui n'en est pas un. » Autrement dit, le sort fait aux Juifs à cette époque les mettait, qu'ils le voulaient ou non, dans un camp.

Le Silence de la mer

Par Olivier Bohler

Un an après *La Bataille du rail* (René Clément, 1946), aucune mention dans *Le Silence de la mer* de la Résistance ou d'un quelconque acte d'héroïsme. Les seules vertus de la France, vue à travers le prisme du vieil oncle et de sa nièce, sont le silence et la patience. Rien de très glorieux en somme. Le plus « pugnace », d'une certaine façon, serait l'occupant, Werner von Ebrennac, qui inlassablement cherche à exposer ses sentiments d'admiration pour la France, ses rêves d'union de culture commune. Au moment du tournage du film, c'est-à-dire avant même les premiers actes posant un nouveau cadre européen propice à une réconciliation franco-allemande⁽¹⁾, dans un pays qui est encore dans les affres des débuts de la Reconstruction, c'est un choix extrêmement risqué d'un point de vue idéologique (bien que très astucieux financièrement, l'action n'en étant que plus réduite, donc moins coûteuse). Par ailleurs, Melville décide de faire du huis clos de Vercors une œuvre de cinéma, aux qualités propres à son art. À une époque où il est pratiquement de règle de réécrire tout texte dont on fait l'adaptation cinématographique, Melville va, le premier, choisir de respecter autant qu'il peut la nouvelle originale, mais d'en décupler la force par des choix esthétiques méticuleusement pensés.

Le choix premier de Melville est de situer son film presque exclusivement de nuit, en coupant de l'extérieur les occupants de la petite maison : les fenêtres n'ouvrent sur rien, et Werner à son arrivée sort de l'obscurité la plus noire. La guerre et le monde n'existent pratiquement pas pour ces personnages retranchés en eux-mêmes. La différence cependant est grande entre le ressenti de la situation par l'oncle et sa nièce, et celui de Werner. En effet, les deux Français ont pleinement conscience de la tragédie qui se joue, et de ce qu'est le nazisme. C'est ce que signifie leur décision immédiate, instinctive, du silence à opposer à l'occupant : quelles que soient ses motivations profondes, aussi humain soit-il, celui qui défend cette doctrine ne peut être acceptable. Pour eux, l'âme de la France traverse certes une nuit obscure, mais ils conservent un peu de lumière, symbolisée par le feu de cheminée et la lampe auprès de laquelle se tient la nièce.

À l'inverse, l'absence du monde autour de Werner n'indique pas une posture de retranchement, mais un aveuglement. Il est littéralement empêché de voir à cause de son amour de la France (qui se prolonge en son sentiment pour la nièce) et l'idée que d'une union avec l'Allemagne peut naître une grande nation. Le réel et l'horreur de la guerre lui échappent alors totalement. Cela se comprend à travers trois séquences.

Comment filmer une prise de conscience

La première, dans laquelle il narre ses combats, le montre dans un tank, aux environs de Chartres. Nul champ de bataille autour de lui, mais un champ de blé sous le soleil. À l'horizon de ses jumelles, qui limitent sa vue, point seulement la cathédrale, qu'il prend soin d'épargner. De l'ennemi, nulle trace. Ensuite, il se rend à Paris. Tel un touriste, il se promène devant les monuments, dont le choix traduit souvent une manière de penser faussée par l'idéologie : l'Arc de triomphe lui rappelle sans doute Napoléon et les rêves d'un empire européen dominé par un seul maître, et la statue de Jeanne d'Arc ne symbolise probablement pas à ses yeux la défense de la France, mais bien plutôt le combat contre les Anglais. De l'occupation allemande, il ne remarque que quelques soldats flirtant avec des jeunes filles. Nous sommes là, avec sept ans d'avance, dans le principe même qui régit *Voyage en Italie* de Rossellini, résumé dans l'article célèbre d'André Bazin établissant que le Néo-Réalisme « ne porte pas tant sur le choix du sujet que sur la prise de conscience » : autrement dit, que ce type de cinéma questionne la vision même que les personnages portent sur le monde. Ici, Werner ne voit rien parce que l'idéologie humaniste qui est la sienne l'empêche de voir, et l'enjeu esthétique et formel du film sera le retournement de cette situation.

En effet, la suite de son voyage, c'est Ebrennac qui la narre, plus tard dans le film. Durant plusieurs jours après son retour, l'oncle a remarqué qu'il ne s'est plus présenté dans le salon. Il y refait son apparition en costume d'officier, et supplie ses hôtes « d'oublier » tous ses discours de fraternité. Car ce qu'il a découvert à Paris, en rendant visite à un camarade, c'est d'abord l'existence des camps, seul passage que Melville ajoute à l'œuvre de Vercors : sur le bureau traîne un rapport



DR

Couverture de *L'écran français* annonçant la sortie du *Silence de la mer*, en 1949. Melville a pris tous les risques sur son premier film consacré au plus célèbre livre produit par des éditions clandestines en France : il l'a tourné en étant dépourvu de carte professionnelle et s'est engagé à ne pas s'opposer au veto éventuel d'un jury de résistants. Leur accord tient sans doute à la fidélité extrême du cinéaste au texte, transformant cette contrainte en atout esthétique, mais aussi à la légitimité personnelle des protagonistes du tournage : Melville est un résistant authentique, tout comme son actrice Nicole Stéphane, son seul mécène, Colling (laboratoires GTC), et le décor principal est la maison de Jean Bruller (Vercors) que celui-ci a accepté de mettre à disposition.

sur le camp de Treblinka, que Werner parcourt effaré. Une fois redescendu dans la rue, lui apparaissent soudain les marques de l'asservissement du pays : la misère, le drapeau allemand flottant sur l'Assemblée nationale, les convois de troupes... Le soir, dans un salon dont la cheminée et les livres évoquent ceux de la petite maison, les autres officiers invités lui expliquent comment il est important de flatter les intellectuels français pour mieux les bernier et éradiquer dans leur dos toute leur culture nationale. Werner se découvre alors en propagateur involontaire d'une propagande qui ne sert qu'à masquer les pires crimes. À son retour au village, les affiches annonçant les exécutions de civils en représailles aux actions des résistants, de même que les pancartes d'interdiction des lieux publics aux juifs se révèlent à lui comme autant de stigmates sur le corps de la France. Sa décision est prise : s'il ne peut ni trahir son pays, ni se supporter dans le rôle de l'opresseur, il peut encore demander à partir mourir sur le front de l'Est. ■

(1) Le « Congrès de l'Europe » à La Haye et la création de l'Organisation européenne de coopération économique en 1948.

Fiche technique du film

■ Le Silence de la mer.

Scén. et adapt. : Melville d'après la nouvelle de Vercors. Act. princ. : Howard Vernon (Werner von Ebrennac), Nicole Stéphane (la nièce), Jean-Marie Robain (l'oncle).

Dans un village français, un homme vivant seul avec sa nièce se souvient du séjour de l'officier allemand qu'ils ont été forcés d'accueillir chez eux. Face à leur silence obstiné, l'officier a fait l'éloge de la culture française et affirmé sa foi en une entente franco-allemande. Mais après un séjour à Paris où il a découvert la volonté nazie d'écraser la France et la réalité des camps de concentration, il les a quittés, se portant volontaire pour le front de l'Est.

Léon Morin

Par Olivier Bohler

Seule figure de prêtre dans l'œuvre de Melville, le comportement et les manières de Léon Morin s'apparentent cependant de très près à celles d'un résistant. D'un point de vue concret, il accomplit de véritables actes de résistance en cachant des juifs et en leur délivrant de faux certificats de baptême. De même, lorsque la Gestapo fait appel à lui pour capturer des tireurs embusqués dans le clocher, il laisse soigneusement le temps à ces derniers de s'échapper. Mais c'est surtout sa manière d'être et sa rhétorique qui le rapprochent des résistants et des Français libres.

Un prêtre ouvrier en puissance...

Lorsque Barney vient le trouver la première fois pour le provoquer, en lui disant haïr l'Église et les bourgeois qui ont laissé la religion se dénaturer, il répond à la manière d'un militant convaincu : « L'Église a perdu la classe ouvrière, c'est vrai, mais nous réagissons. » L'emploi du pluriel semble marquer une appartenance à un groupe, exactement comme les résistants, et surtout comme les communistes. Il emploie une semblable tournure un peu plus tard quand Barney reproche aux hommes d'Église de se complaire dans les bondieuseries : « Pas du tout. On lutte. Par exemple, chez nous, il n'y a plus de classes pour les enterrements. » Réunir dans la même réplique les mots « lutte » et « classe » connote naturellement d'une façon très politique son discours.

... et un combattant

Enfin, Melville se permet un petit remaniement du roman de Béatrix Beck (auquel il reste pourtant en général très fidèle), qui en dit long sur sa volonté d'apparenter Morin à un soldat. Lorsque France, la fille de Barney, demande au prêtre une prière, avant de s'endormir, Melville fait réciter à Morin, au lieu de l'Agnus Dei que donne le livre, la prière du para dont l'auteur est un Français libre : « Donnez-nous, mon Dieu, ce qui vous reste. Donnez-moi ce que l'on ne vous demande jamais. Je ne vous demande pas le repos, ni la tranquillité, ni celle de l'âme, ni celle du corps. Tout ça, mon Dieu, on vous le demande tellement que vous ne devez plus en avoir... Donnez-moi, mon Dieu, ce qui vous reste. Donnez-moi ce que l'on vous refuse. Donnez-moi ce dont les autres ne veulent pas... Et donnez-moi aussi le courage et la force, car vous êtes le seul à donner ce qu'on ne peut obtenir que de soi. »

Fait rare chez Melville, il a tourné, puis coupé au montage, plusieurs passages qui se rapportaient à la guerre, dont une scène, par exemple, d'un petit garçon amputé du pied dans l'hôpital après qu'il a ouvert un colis piégé – l'enfant exultant de joie à l'idée de ne pas avoir plus tard à faire la guerre, et se voyant déjà cordonnier. Le choix de Melville d'écarter ces passages peut s'expliquer par le fait qu'ils rapprochaient certes le spectateur de la part tragique et absurde de la guerre qu'il souhaitait communiquer, mais risquaient finalement de se transformer en une accumulation de détails piquants, et nous éloignaient en même temps du personnage de Barney, qui devait rester le centre même de ce film. Car Melville voulait avant tout que le sujet soit la situation de la femme seule durant l'Occupation. ■



Dossier de presse allemand original.

Fiche technique du film

■ Léon Morin prêtre

Scén., adapt. et dialogues : Melville, d'après le roman de Béatrix Beck. Act princ. : J.-P. Belmondo (Léon Morin), Emmanuelle Riva (Barney).

Dans une ville des Alpes occupée par les Italiens puis les Allemands, Barney, veuve d'un juif communiste travaille dans une école par correspondance. Athée, elle décide cependant de faire baptiser sa fille pour la protéger de la déportation de persécution. Elle entame par défi une joute oratoire avec un jeune prêtre, Léon Morin, qui finit par la convertir. Elle veut le séduire, mais il la repousse et part dans une autre paroisse.

L'Armée des ombres

Par Olivier Bohler

Les deux reproches majeurs faits à Melville en 1969 lorsque sort *L'Armée des ombres*, sont que le film serait «gaulliste» et qu'il traite ses résistants comme il traitait précédemment ses gangsters.

L'accusation de gaullisme, que Melville réfutait totalement – il se définissait avec humour comme «anarchiste essuie-glace: un coup à droite, un coup à gauche» – est effectivement exagérée: jamais les personnages ne mentionnent le Général, et on y aperçoit sa silhouette qu'une seule fois, lorsqu'il remet à Londres une médaille à Luc Jardie. Le rapprochement avec les gangsters, lui, se fonde sur plus de réalité, mais reste néanmoins faux, car ce sont en fait les truands melvilliens qui se comportent comme des résistants, et non l'inverse.

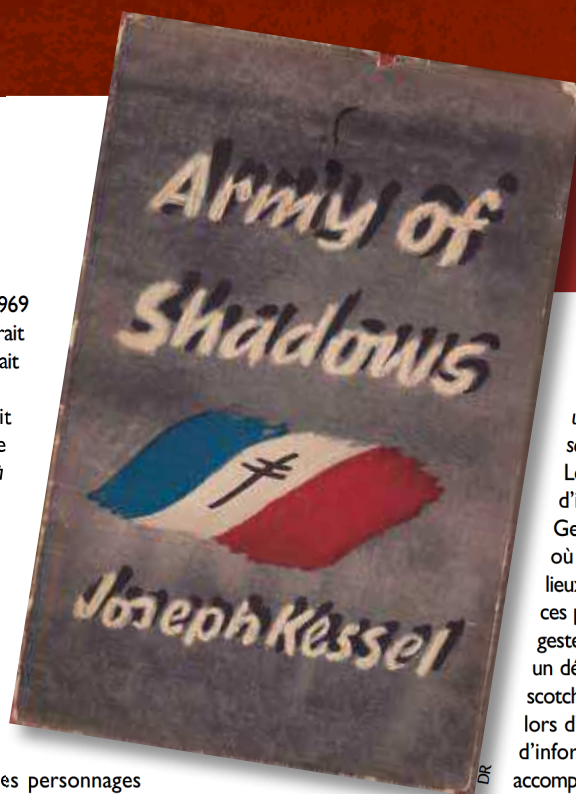
En effet, il suffit de se référer à la chronologie pour comprendre: les coups qu'expérimentent les personnages de *L'Armée des ombres* seront les mêmes que ceux pratiqués plus tard, dans les années 50, 60 et 70, par ses gangsters. Dans *Bob le flambeur* comme dans *Le Doulos* reviennent des scènes où un personnage se fait embarquer dans une voiture noire dont on découvre qu'elle appartient à la police, d'une manière assez semblable à la façon dont le jeune traître Paul Dounat se fait embarquer par les autres membres de son réseau déguisés en policiers vichystes; de même, le principe du changement de voiture dans les bois, après un «coup», revient dans *Le Deuxième Souffle* et *L'Armée des ombres*.

Les évasions de prison, les planques, toutes ces situations se ressemblent, voire même possèdent exactement les mêmes décors – la chambre de Jef Costello dans *Le Samourai* annonce très précisément l'intérieur de la petite maison où Gerbier devra rester caché après avoir échappé au peloton d'exécution, et elle reviendra encore comme repaire des malfaiteurs de *Un flic*.

Il ne faut d'ailleurs pas se tromper: Melville ne dit pas que les anciens résistants sont tous devenus des gangsters. Simplement, certains n'ont pas su sortir de l'action clandestine et retrouver leur place dans la société. D'ailleurs, ses personnages de policiers «positifs» possèdent sans aucun doute le même passé d'anciens combattants. Pour eux, entrer dans la police a simplement représenté une autre façon, plus «légitime», de continuer à affronter le danger, et à vivre en marge de la société. C'est ce qui explique les rapports parfois d'amitié, ou du moins de respect, entre certains policiers et ceux qu'ils pourchassent, alors qu'à l'intérieur de chaque clan règne parfois la détestation.

Ainsi, dans *Le Deuxième Souffle*, le commissaire Blot a plus à cœur de défendre la mémoire et l'honneur de Gu que celui de l'inspecteur Fardiano, tortionnaire dont les méthodes sont comparées à celles de la Gestapo. Melville expliquait lui-même: «L'occupation allemande a tout changé. Avant la guerre, le "milieu" en était un et la police en était un autre. Puis, tout à coup, avec l'Occupation, il y a eu la Gestapo allemande et la Gestapo française. La Gestapo française était constituée par des policiers et des truands français. Il y avait autant de policiers que de truands. Le milieu ne s'est jamais remis de ça. La police, elle, est redevenue la police⁽¹⁾.»

Par ailleurs, au contraire des gangsters, les résistants de *L'Armée des ombres* sont «moins souvent filmés dans l'action que dans les moments de délibération qui précèdent⁽²⁾», façon de souligner la complexité des choix éthiques qui se posent à tout instant à eux dans la pratique. On observera du reste que Melville prend soin de ne jamais transformer l'action des résistants en des moments de bravoure héroïque. L'évasion de Gerbier organisée par Mathilde l'illustre parfaitement: plutôt que l'habileté du groupe à l'extérieur, qui va monter sur le toit de stand de tir, y jeter des grenades aveuglantes et lancer une corde, le cinéaste s'attache à la lourdeur de Gerbier – homme déjà mûr – à s'extraire du piège, puis sur sa main qui rencontre celle inespérée qui va le hisser hors de là. Fraternité avant tout, et non apologie de l'action facile.



Édition anglaise du roman de Kessel, parue en 1944 à Londres chez un éditeur renommé pour ses éditions des classiques de la littérature, Cresset Press.

Melville expliquait en outre s'être inspiré beaucoup du théâtre: «J'essaie de ne pas être un réaliste dans mes films, et surtout pas un documentariste. J'ai eu le souci [...], mais sans qu'on s'en aperçoive, de faire du théâtre⁽³⁾.» Le bureau du directeur et le dortoir du camp d'internement, le hangar anglais dans lequel Gerbier s'équipe de son parachute, la maison où il faut assassiner Paul Dounat: autant de lieux nus, qui évoquent une scène. Au centre de ces plateaux vides, des corps, des regards, et des gestes infimes mais précis: étrangler longuement un délateur que l'on ne peut abattre au revolver, scotcher ses lunettes pour ne pas qu'elles tombent lors d'un saut en parachute, déchiffrer un cahier d'informations clandestines... Un minimalisme accompagné d'un silence profond, qui donne un poids immense à chacun des mots prononcés. Là est le

style de Melville, qui fait de la Résistance ce lieu dépeuplé et froid où parfois un regard, une poignée de main, suffisent à insuffler toute l'humanité nécessaire à la survie. Un style qu'il a affiné patiemment tout au long de ses films précédents, et qu'il ne cessera d'épurer jusqu'au bout. ■

(1) *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville. Entretiens avec Rui Nogueira, op. cit.*, p 74-75.

(2) Vincent Guigueno, «Le visage de l'Histoire. *L'Armée des ombres* et la figuration de la Résistance au cinéma», *Vingtième Siècle*, n° 72, 2001. Disponible en ligne sur le site cairn.info

(3) France-Inter, émission *Le Masque et la Plume*, 5 octobre 1969.

Fiche technique du film

■ *L'Armée des ombres*

Scén. et adapt. de Melville d'après le roman de Kessel. Act. princ.: Lino Ventura (Philippe Gerbier), Simone Signoret (Mathilde), Paul Meurisse (Luc Jardie), Jean-Pierre Cassel (Jean-François Jardie), Paul Crauchet (Félix), Claude Mann («Le Masque»), Christian Barbier (Guillaume Vermersch, «Le Bison»), André Dewavrin.

Gerbier, membre d'un réseau gaulliste incarcéré dans un camp de prisonniers, s'évade lors d'un interrogatoire au Majestic. Il descend à Marseille et doit participer à l'exécution d'un jeune, Paul Dounat, qui a trahi. Nouvelle recrue, Jean-François Jardie livre un poste à une responsable de l'organisation, Mathilde, puis rend visite à son frère aîné Luc, en apparence esthète indifférent, en fait patron du réseau. Luc est exfiltré vers Londres par Gerbier, qui revient ensuite en France à cause de l'arrestation de Félix, torturé et auquel Jean-François passe une pilule de cyanure. Arrêté lui-même, Gerbier s'évade au moment de son exécution grâce à Mathilde. Mis au vert, il apprend par Luc que Mathilde, arrêtée, a été soumise à un chantage sur sa fille pour parler puis relâchée. Gerbier et ses compagnons, Le Bison et Le Masque, l'abattent en pleine rue.

Pour en savoir plus

Le cinéma selon Jean-Pierre Melville. Entretiens avec Rui Nogueira, éd. des Cahiers du cinéma, 1996.

Sous le nom de Melville, documentaire réalisé par Olivier Bohler et produit par Raphaël Millet, Nocturnes Productions, 2008 (76 min.).

Une orientation bibliographique et filmographique plus complète est consultable en ligne avec le liens suivant: www.museedelaresistanceenligne.org/