

LYCÉENS
AU
CINÉMA

JEAN-PIERRE MELVILLE

L'ARMÉE
DES OMBRES



par Hervé Aubron



La comédie du Splendid *Papy fait de la résistance* (Jean-Marie Poiré, 1982) s'achève sur une contre-façon bouffonne des *Dossiers de l'écran*. Manière d'enfoncer le clou sur *L'Armée des ombres*, dont l'émission avait emprunté, pour son générique, un des thèmes musicaux. Manière aussi de perpétuer, treize ans après, la réputation empesée du film : une fresque gaulliste et poussiéreuse, dont la seule utilité serait de nourrir de convenus débats télé-

visés. Etrange film institutionnel en vérité : si légende il y a, elle est noire et ambiguë, plus proche du cinéma fantastique que de la reconstitution. Caché dans l'ombre, l'ancien résistant Jean-Pierre Melville passe en contrebande de multiples expériences formelles et quelques effrois de la nuit passée. Tu n'as rien vu aux *Dossiers de l'écran*, aurait-on envie de dire. Les spectres de la Résistance s'avancent maintenant, à nouveau, dans le cercle. Ce sont des héros, certes, mais ce sont aussi des vampires. Interrogé sur la froideur terrible du film, Melville a seulement répondu : « *Je voulais éviter le mélodrame. Ça vous manque ?* ».

SOMMAIRE

Synopsis	1
Le réalisateur Jean-Pierre Melville	2
Genèse La couleur	3
Point technique Atelier 1	4
Chapitrage	5
Analyse du récit / questions d'adaptation	6
Parti pris Ouverture pédagogique 1	8
Acteur/Personnage Lino Ventura Ouverture pédagogique 2	10
Mise en scène Définition(s) Ouverture pédagogique 3	12
Analyse de séquence Atelier 2	14
1, 2, 3 Atelier 3	16
Figure Atelier 4	17
Filiations/Ascendances	18
Prolongement pédagogique	19
Lecture critique Sélection vidéo & bibliographie	20

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Culture
Communication
Ministère

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Hervé Aubron. Rédacteur pédagogique : Fabien Bouilly.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



1942. Le résistant Philippe Gerbier est emprisonné dans un camp d'internement. Il parvient à s'évader lors d'un transfert au siège de la Gestapo. Avec deux complices, il élimine un jeune traître puis organise avec son adjoint Félix un transfert en Angleterre. Séjournant à Londres, il apprend l'arrestation de Félix et rentre précipitamment en France. La nouvelle adjointe de Gerbier, Mathilde, tente de faire évader Félix, sans succès. Gerbier est à nouveau arrêté. Il échappe de peu au peloton d'exécution, sauvé *in extremis* par son réseau : il doit se cacher dans une maison isolée. Un soir, il apprend que Mathilde, objet d'un chantage, va être forcée de livrer des noms aux nazis. Gerbier et son équipe l'assassinent en pleine rue, un jour de 1943.

L'Armée des ombres

France, 1969

Réalisation :	Jean-Pierre Melville
Scénario et dialogues :	Jean-Pierre Melville, d'après <i>L'Armée des ombres</i> , de Joseph Kessel
Image :	Pierre Lhomme
Son :	Jacques Carrère, Alex Pront, Jean Neni
Montage :	Françoise Bonnot
Musique :	Éric De Marsan
Décors :	Théobald Meurisse
Costumes :	Colette Baudot
Producteur :	Jacques Dorfmann
Production :	Les Films Corona (Paris), Fono Roma (Rome)
Distribution :	Valoria Films (StudioCanal)
Durée :	138 minutes
Format :	35 mm couleurs
Sortie française :	12 septembre 1969

Interprétation

Philippe Gerbier :	Lino Ventura
Luc Jardie "dit saint Luc" :	Paul Meurisse
Jean-François Jardie :	Jean-Pierre Cassel
Mathilde :	Simone Signoret
Le Masque :	Claude Mann
Félix :	Paul Crauchet
Le Bison :	Christian Barbier
Le coiffeur :	Serge Reggiani
Colonel Passy :	André Dewavrin (dans son propre rôle)
Legrain :	Alain Dekok
Commandant du camp :	Alain Mottet
Paul Dounat :	Alain Libolt
Baron de Ferté-Talloire :	Jean-Marie Robain
Gendarme :	Albert Michel
Colonel Jarret du Plessis :	Georges Sellier
Octave Bonnafous :	Marco Perrin
Aubert, pharmacien :	Hubert de Lapparent
Patriote anonyme :	Michel Fretault

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.

Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d'"Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d'"Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Jean-Pierre Melville Filmographie

- 1945 : *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (court métrage)
1949 : *Le Silence de la mer*
1950 : *Les Enfants terribles*
1953 : *Quand tu liras cette lettre*
1955 : *Bob le flambeur*
1959 : *Deux hommes dans Manhattan*
1961 : *Léon Morin, prêtre*
1962 : *Le Doulos*
1963 : *L'Aîné des Ferchaux*
1966 : *Le Deuxième Souffle*
1967 : *Le Samouraï*
1969 : *L'Armée des ombres*
1970 : *Le Cercle rouge*
1972 : *Un flic*

L'AGENT DOUBLE

De son vrai nom Jean-Pierre Grumbach, Melville naît en 1917 à Paris, dans une famille juive plutôt aisée et cultivée. Étudiant au lycée Condorcet, il aime traîner avec les voyous et surtout dans les cinémas : sa cinéphilie restera rivée aux films américains d'avant-guerre. Il pense déjà à la réalisation, mais s'engage dans l'armée en 1937. Mobilisé durant la guerre, il vit un temps à Marseille, où il observe fasciné le milieu des truands et rejoint la Résistance. Il choisit son pseudonyme en hommage à l'auteur de *Moby Dick*.

Melville crée sa maison de production dès 1945 et réalise un court métrage consacré à Beby, un clown populaire. Il se lance ensuite dans l'adaptation du *Silence de la mer* de Vercors, récit emblématique de la Résistance. Il tourne avec les moyens du bord et de façon quasi clandestine : novice, il n'a pas de carte professionnelle. Vercors lui donne un accord tacite, sous réserve que le film soit soumis à un comité d'anciens résistants, qui donnera son agrément. Impressionné par le film, Jean Cocteau le contacte pour lui proposer d'adapter ses *Enfants terribles* (1950). Craignant d'être réduit à une étiquette « intellectuelle », Melville accepte une commande, *Quand tu liras cette lettre* (1953), un mélodrame mineur. Son cachet lui permet d'acheter des locaux, où il aménage ses propres studios. Il revient alors à ses projets personnels. *Bob le flambeur* (1955) dessine le tableau traversier d'un Paris noctambule qui disparaît. La future Nouvelle Vague s'y reconnaît : Jean-Luc Godard fera jouer au cinéaste le rôle de l'écrivain Parvulesco dans *A bout de souffle* (1960), qui ne cache pas sa dette à *Bob*. Dans *Deux hommes dans Manhattan* (1959), l'enquête de deux journalistes est le prétexte d'une flânerie à New York : c'est la première fois que le réalisateur met les pieds sur le continent de sa cinéphilie. Échec public. Melville dit en avoir fini avec la « balade » et s'attelle à l'adaptation de *Léon Morin, prêtre*, célèbre Prix Goncourt de Béatrix Beck. Le film relate, sous l'occupation, la passion platonique entre une athée (Emmanuelle Riva) et un prêtre incarné par Jean-Paul Belmondo. C'est le plus brûlant et le plus féminin des films de Melville : les femmes vont graduellement désertier son cinéma.

En 1961, *Léon Morin* est son premier grand succès. Le cinéaste s'engage dans le polar à têtes d'affiche : *Le Doulos* (1962), avec Belmondo et Serge Reggiani, *L'Aîné*



des Ferchaux (1963), adaptation de Simenon avec Charles Vanel et encore Belmondo, *Le Deuxième Souffle* (1966), avec Lino Ventura. La stylisation est grandissante, sorte d'hybridation entre la Série noire et le Nouveau Roman. Stratégie de l'agent double que méconnaissent les anciens alliés de la Nouvelle Vague, suspicieux devant ce qu'ils considèrent comme une allégeance au cinéma « de papa », le polar gouaillieur à la manière d'Audiard.

La rupture est ensuite consommée, d'autant que Melville s'affiche comme un anarchiste de droite, anti-communiste, et siège à la Commission de censure après mai 68. Toujours affublé de lunettes noires et d'un Stetson, il cultive avec coquetterie une image de loup solitaire. Par téléphone, il entretient un réseau d'influence hérité de la Résistance ou de ses anciennes virées nocturnes. Outre *L'Armée des ombres* (1969), il signe la « trilogie Delon » : *Le Samouraï* (1967), *Le Cercle rouge* (1970), *Un flic* (1972). Melville y radicalise son double jeu : des stars, mais réduites au silence ; des stéréotypes mués en pantomimes. *Le Cercle rouge* est son plus grand succès public (presque trois millions d'entrées).

Ces derniers films sont ouvertement conçus comme des ritournelles funèbres, faisant tourner en boucle des codes – voire un art – selon lui en voie de disparition. De ce point de vue, on peut considérer Melville comme l'un des rares maniéristes français, hypothèse que valideront au tournant des années 1980 et 1990 de nombreux cinéastes, le citant explicitement : John Woo (qui a toujours en projet le remake du *Cercle rouge*), les frères Coen, Quentin Tarantino, Takeshi Kitano... Parfois réduit à une signalétique d'esthète, son cinéma est pourtant aussi le portrait d'une France en mutation. Alors qu'il espère encore un jour tourner dans le système américain, le franc-tireur est fauché par une crise cardiaque en 1973. Il projetait d'adapter *Arsène Lupin*.

LE GÉNÉRAL DE L'ARMÉE MORTE

Le parcours de Melville dans la Résistance reste assez mystérieux, mais ne saurait être remis en cause. Gage éloquent dans *L'Armée des ombres* : l'apparition, dans son propre rôle, du gaulliste André Dewavrin, alias Colonel Passy, qui dirigeait à Londres le BCRA (Bureau central de renseignement et d'action). Melville indique allusivement, dans son entretien avec Rui Nogueira (cf. *Bibliographie*), qu'il fut sous-agent du BCRA, militant des mouvements Combat et Libération, et débarqua en Italie.

Séjournant à Londres en 1943, il lit coup sur coup les deux grands récits issus de la Résistance : *Le Silence de la mer* de Vercors, et *L'Armée des ombres* de Joseph Kessel. C'est avec l'adaptation du premier qu'il débute sa carrière. Il s'attaque au second à l'âge de 51 ans. Le scénario est assez fidèle au livre, même s'il s'autorise quelques aménagements d'importance. Melville n'y greffe pas des anecdotes personnelles, mais plutôt des souvenirs de sensations. Tel que le cinéaste le met en scène, le personnage de Luc Jardie (Paul Meurisse) est inspiré à la fois de Jean Moulin et de Jean Cavaillès, philosophe qui encadra le mouvement Libération et fut fusillé en 1944 : les titres des livres de Jardie sont des citations littérales.

L'Armée des ombres est plutôt une grosse production, ce qu'affiche le premier plan du défilé nazi. La reconstitution a fait l'objet d'une autorisation exceptionnelle. Les soldats allemands sont en fait des danseurs, seuls capables selon Melville de reproduire le pas nazi. Après une nuit de répétitions, le plan est tourné au petit matin sur les Champs-Élysées, bouclés pour l'occasion. Cette économie assez lourde n'assagit pas le tempérament de Melville, qui alterne goût du bricolage à l'ancienne et perfectionnisme maladif.

En studio, il se contente parfois de grossières découvertes (les toiles peintes simulant un paysage derrière une porte ou une fenêtre). Critiquant l'une d'entre elles en disant que c'est « du carton-pâte », le chef opérateur Pierre Lhomme se voit répondre : « Je m'en fous complètement. Regarde les films de Hitchcock : c'est du carton-pâte ». Inversement, Melville peut, pour un détail, chambouler le plan de travail à la dernière minute. Ainsi, la discussion qui suit la rencontre de Félix et Jean-François dans un café (début du chapitre 5 du DVD) devait d'abord être



ournée dans la rue adjacente au bar, à Marseille. Un lourd appareillage y est installé, tandis qu'on finit de tourner à l'intérieur. Tout à trac, Melville indique qu'il a trouvé une bien meilleure rue dans les faubourgs de la ville et suggère qu'on déplace tout le matériel là-bas. Le plan de travail l'interdit, mais Melville n'en démord pas. Il demande à un ami d'aller photographier méthodiquement cette rue, et fait coller les agrandissements de ses clichés dans un studio parisien, où la scène sera finalement filmée.

D'exigeant, Melville peut devenir tyrannique. Il humilie en permanence Lino Ventura tout en étant aux petits soins avec Simone Signoret, ne cesse de harceler le caméraman, taxé de sabotage en raison de ses opinions communistes. La fièvre obsessionnelle ne se calme pas après le tournage. Pour le bruitage du verrou, répété maintes fois lorsque les résistants arrivent en ambulance à l'école militaire, Melville va chercher dans la bande son d'un polar américain, *Le Coup de l'escalier* (*Odds Against Tomorrow*, Robert Wise, 1959). Il utilisera le même son dans *Le Cercle rouge*, lors du casse de la bijouterie. Durant le montage, le cinéaste déplace continuellement le plan du défilé nazi entre le début et la fin du film. Il opte pour la fin, mais change d'avis le jour de la sortie et appelle sa monteuse : ils vont faire le tour des salles parisiennes pour rectifier chaque copie et replacer le plan au début.

Le film sort le 12 septembre 1969, un an et demi après mai 68, quatre mois après la démission de De Gaulle. La brève apparition du Général dans la séquence londonienne, tout comme la quasi absence du mot « communiste », marquent politiquement *L'Armée des ombres*, qui a vite l'image d'une fresque institutionnelle, défendant un régime en fin de règne. La critique lui réserve un accueil poli, mais aussi quelques flèches assassines. Le film fera un peu plus de 1 400 000 entrées. Score honorable, mais inférieur à celui de la « trilogie Delon » – les résultats du *Cercle rouge* représenteront le double.



Document de travail

Témoin du travail minutieux sur les gris, l'un des multiples essais de couleurs réalisés par le directeur de la photographie Pierre Lhomme : on tourne un bout de pellicule avec un sujet précis et des conditions lumineuses particulières en faisant apparaître dans le champ une charte de gris (c'est-à-dire un nuancier). Ces outils de travail (appelés lilis dans le métier) s'avèrent extrêmement précieux au moment du tournage et de l'étalonnage, les carrés de gris étant des repères pour la palette générale. Pierre Lhomme a fait redévelopper ces lilis lorsqu'il a supervisé la restauration numérique du film, en 2004 : c'est cette version restaurée qui est éditée sur le DVD de Studio Canal.

(Document extrait des archives de Pierre Lhomme).



A t e l i e r 1

Couleurs d'un tombeau

Les effets de sens liés au traitement singulier de la couleur peuvent être donnés à apprécier aux élèves à travers des analyses précises. La scène des prisonniers se lançant le paquet de cigarettes (chap. 10) s'impose, car le "noir et blanc en couleurs" est ici manifeste. Du couloir de la prison aux murs du cachot en passant par les habits en guenilles, ce n'est que gris, marron foncé, noir et blanc. Les visages des prisonniers sont cendres ou d'une pâleur lunaire, rappelant les faces de plâtre du muet. Seuls le bleu du paquet de Gauloises, ultime lueur de vie sautillante avant de finir froissé à terre, et la couleur rouge, émietée en divers motifs (peinture sur la porte, contour de la croix gammée sur le casque, blessures d'un prisonnier) font tâche pour rehausser l'unité chromatique globale. Morbide, l'espace évoque un tombeau où font descendre des travelings appuyés. La mort paraît déjà y avoir fait son œuvre et les prisonniers se rendant au peloton d'exécution sont d'avance semblables à des zombies.

LA COULEUR

L'Armée des ombres est le deuxième film en couleurs de Melville, après *Le Samouraï*, deux ans auparavant. Ce dernier faisait déjà montre d'un traitement chromatique atypique : un camaïeu de gris et de beiges, tenté par le monochrome. Melville ne s'en cache pas : « *Mon rêve, ce serait de faire un film en couleurs en noir et blanc, où seule une petite dominante nous ferait savoir qu'il s'agit bien d'un film en couleurs* ». À l'évidence, il a voulu poursuivre ces expérimentations dans *L'Armée des ombres*, imprégné de noirs et de gris, rétif à toute teinte vive ou chaude. Les ombres ne pouvaient être bariolées. Comme le confirme le chef opérateur Pierre Lhomme, « *plus on en parlait, plus on aurait souhaité le faire en noir et blanc. Mais la couleur était devenue une norme à la fin des années soixante... L'idée était bien celle d'un monochrome gris, légèrement bleuté* ». Sur ce registre, le film est un tour de force, de l'exsangue au métallique, de l'hivernal au marmoréen. L'étalonnage fut bien sûr une étape importante – ce terme désignant les opérations intervenant au laboratoire, au moment du développement : il s'agit le plus souvent d'harmoniser les couleurs des différentes prises, mais cela peut être aussi l'occasion de distorsions plus violentes. Pour refroidir les couleurs, l'étalonnage de *L'Armée des ombres* a classiquement renforcé les cyans (bleu-vert) au moment du tirage. Lhomme souligne toutefois que la marge de manœuvre était alors très faible : il était encore d'usage de respecter le cahier des charges transmis par les fabricants de pellicules. Débridé dans les années 1970, l'étalonnage a pu devenir le théâtre d'expériences radicales, notamment dans le « noir et blanc en couleurs », avec par exemple *Barocco* (André Téchiné, 1976), ou *Une journée particulière* (Ettore Scola, 1977). Les techniques d'étalonnage proposaient désormais différents leviers pour « griser » les films :



flasher (volontairement voiler la pellicule), sous-développer (ce qui adoucit les contrastes), ou « salir » les couleurs, en traitant le film avec un révélateur noir et blanc... Aujourd'hui, l'étalonnage numérique s'avère encore plus souple. À la fin des années 1960, le seul recours à l'étalonnage ne pouvait suffire. Dès le tournage, l'équipe a minutieusement veillé à étouffer les couleurs. Cela se joue bien sûr dans le choix des costumes et des décors. Dans chaque nouveau lieu,

Lhomme opère de multiples essais (cf. encadré page 3). Par chance, le tournage a lieu en hiver. Mais le teint des acteurs est plus difficile à maîtriser. « *Melville m'a avant tout parlé des carnations. Il voulait absolument éviter leur couleur habituelle : de bonnes mines bronzées, roses ou orangées. On ne pouvait pas avoir des résistants poupins. Simplement faire monter les cyans à l'étalonnage aurait risqué de rendre les peaux trop froides, bleues ou vertes. On a du coup demandé aux peintres de plateau d'ajouter une couche de teinte jaune-orangée, afin de limiter le contraste de couleur entre le décor et les peaux, selon la logique du monochrome. Cette nuance était supprimée au moment de l'étalonnage, ce qui nous assurait des peaux blêmes, inhabituelles à l'époque* ».

Concernant la pellicule, Lhomme relève que « *la Kodak Eastmancolor s'imposait sans doute possible : le choix était réduit à l'époque. Cette pellicule était très brillante et nette* » : la photographie du film est en effet acérée, accuse les traits. Netteté du dessin plongé dans un bain de grisaille : on ne saurait mieux résumer la froide détermination des personnages face à une époque incertaine, où l'on ne peut se fier à aucune couleur.

(Merci à Pierre Lhomme pour ses précisions).

CHAPITRAGE

Ce chapitrage est celui du DVD édité par Studio Canal.

1) L'arrivée au camp

Un défilé nazi s'avance sur la place de l'Étoile. Générique : un fourgon roule dans une campagne désolée, convoyant Gerbier vers un camp d'internement. Après avoir été jaugé par le commandant du camp, il est assigné à un pavillon occupé par « trois imbéciles et deux enfants perdus » : un instituteur à l'agonie et le jeune communiste Legrain, avec qui Gerbier noue une complicité.

2) Plan d'évasion

Après la mort de l'instituteur, Legrain se décide à exposer son plan d'évasion à Gerbier : chargé d'entretenir la centrale électrique du camp, il peut la faire disjoncter. Alors que le projet avance, Gerbier quitte le camp sans revoir Legrain : il est brutalement sommé de suivre des hommes qui le convoient jusqu'à une Kommandantur.

3) Une chance à saisir

Là, Gerbier doit patienter à côté d'un inconnu. Il propose discrètement une évasion à son voisin. Il neutralise la sentinelle, tandis que l'autre s'enfuit en courant. Alors que les nazis poursuivent le fuyard, Gerbier court dans la nuit. Il entre dans un salon de coiffure. Le coiffeur, en apparence suspicieux, accepte de lui faire la barbe. Puis il donne à Gerbier un nouveau manteau, afin de modifier son signalement.

4) La mort d'un traître

Le jeune Paul Dounat est enlevé à Marseille par une équipe de résistants : Gerbier, Félix et Le Bison. Il s'avère que Dounat a livré des noms aux nazis. Déposés en bord de mer, Félix et Gerbier l'escortent jusqu'à une maisonnette. Ils y sont accueillis par Le Masque, qui leur apprend que la maison est mal insonorisée. Ne pouvant utiliser leur revolver, ils se

résolvent à éliminer le donneur par strangulation. Gerbier et Félix se séparent sans un mot au bas d'une ruelle.

5) Des missions pour Jean-François

Dans un café, Félix croise par hasard son vieil ami Jean-François. Il lui propose des missions. On assiste plus tard à un rendez-vous entre Félix et Gerbier, mettant au point un transfert de personnes en Angleterre. Félix propose d'y employer Jean-François, qui a déjà réalisé pour lui plusieurs opérations. On retrouve ce dernier à Paris : après avoir déjoué deux contrôles, il livre un poste de transmission à Mathilde. Il se rend ensuite chez son grand frère, Luc Jardie, à qui il fait la surprise de sa visite. Il est sur le point de lui dévoiler ses activités, mais se rétracte.

6) Embarquement pour Londres

Une lande, la nuit. Gerbier arrive dans une ferme, où sont cachés les clandestins qui doivent rallier l'Angleterre par sous-marin. Il apprend à Jean-François que le « *grand patron* » est aussi du voyage. Le jeune homme transfère en barque le patron, sans voir son visage. À l'intérieur du submersible, il s'avère qu'il s'agit de Jardie. Suit le séjour de Gerbier et Jardie à Londres : entretien avec un officier de la France libre, décoration par le Général de Gaulle, séance de cinéma, spectacle d'une boîte de nuit où dansent des jeunes gens, ignorant les bombardements proches.

7) L'arrestation de Félix

Félix est arrêté et torturé à Lyon. L'apprenant, Gerbier décide de quitter Londres et embarque dans un avion de la RAF, dont il doit sauter en parachute. Après une première alerte et une attente inquiète, Gerbier saute dans le vide et atterrit de nuit en forêt. Au petit matin, il arrive dans une gare isolée où il attend un train.

8) Une femme remarquable

Mathilde est devenue l'adjointe de Gerbier. Celui-ci réside chez un baron, dont la propriété sert de piste d'atterrissage. Durant une réunion dans un jardin public, Gerbier conseille à Mathilde de ne pas garder sur elle la photo de sa fille. Elle lui apprend qu'elle met à exécution un plan pour faire évader Félix, mais qu'elle ne sait comment prévenir ce dernier. Jean-François semble très préoccupé. Arrivé chez lui, il prépare deux lettres, l'une annonçant à Gerbier qu'il quitte la Résistance, l'autre où il se dénonce lui-même à la Gestapo. Mathilde et Gerbier sont consternés par l'apparente défection de Jean-François. Celui-ci, arrêté, est passé à tabac. Gerbier quitte la propriété du baron, juste avant une rafle.

9) Sauver Félix à tout prix

Mathilde, Le Masque et Le Bison se font passer pour des ambulanciers allemands, chargés de transférer Félix de Lyon à Paris. Après une longue attente, durant laquelle Mathilde découvre que Gerbier est l'objet d'un avis de recherche, leur fourgon est autorisé à pénétrer dans l'école militaire. Un médecin refuse hélas le transfert, vu l'état désespéré de Félix. Les faux ambulanciers repartent bredouilles. Occupant, ainsi qu'il l'espérait, la même cellule que Félix, Jean-François assiste désespéré, par un soupirail, au départ de ses compagnons. Il propose à Félix, mourant, la seule pilule de cyanure dont il dispose.

10) Courir pour survivre

Dans un restaurant, Mathilde exhorte Gerbier à se cacher, ce que ce dernier refuse. Quelques instants après le départ de son adjointe, des policiers font irruption. On retrouve Gerbier, dépenaillé, dans une cellule avec d'autres hommes. Les prisonniers sont escortés jusqu'à un peloton d'exécution. L'officier nazi leur ordonne de courir sous le feu de

la mitrailleuse. Récalcitrant, Gerbier finit par s'élaner comme les autres. Des fumigènes explosent soudain : blessé, il entrevoit une corde à laquelle il grimpe, jusqu'à la main secourable du Bison. Ils s'enfuient en voiture, accompagnés du Masque et de Mathilde.

11) La retraite de Philippe

Après avoir changé de voiture, puis déposé Le Masque et Mathilde, Le Bison emmène Gerbier dans une maison isolée, et le laisse à la pénombre de cette cache. Commence pour Gerbier une existence d'ermite. Un soir, une voiture s'arrête à l'extérieur.

12) L'ultime décision

Jardie vient informer Gerbier de l'arrestation de Mathilde. Le Masque et Le Bison arrivent à leur tour, livrant à Gerbier un courrier codé : il s'avère que deux compagnons ont été arrêtés, alors que Mathilde a été libérée. Gerbier annonce qu'il faut la « *liquider* », provoquant la rage du Bison. Ils sont prêts à s'entretuer, mais Jardie persuade Le Bison que Mathilde attend elle-même cette exécution. Jardie avoue plus tard à Gerbier qu'il n'en est pas certain. Dans une avenue parisienne, une voiture roulant au pas arrive à la hauteur de Mathilde. À l'arrêt, la femme croise les regards de ses passagers : Le Masque, Le Bison, Jardie et Gerbier. Le Bison l'abat de deux coups de feu, après quoi la voiture quitte brutalement les lieux. Des intertitres indiquent que chacun de ses passagers trouvera ultérieurement la mort.

ANALYSE DU RÉCIT / QUESTIONS D'ADAPTATION

Du livre au film, de la fresque au réseau

Le film et le livre qu'il adapte présentent une grande figure commune : l'ellipse, entendue au sens de la narratologie – une saute dans le récit –, mais aussi, plus largement, comme une sécheresse ou un laconisme – ce que l'on appelle un style elliptique. De Kessel à Melville, le procédé change toutefois nettement de perspective.

Espace-temps, contexte, personnalités

Le récit de Kessel se développe par fragments : il juxtapose, sans transition ni datation, des récits advenant à divers protagonistes dans divers lieux, sans qu'ils soient toujours identifiés. De même, beaucoup de séquences du film sont encadrées par des ellipses dont on ne peut mesurer la durée exacte : enchaînements directs entre la première évasion de Gerbier et l'exécution du donneur ; le rendez-vous dans un théâtre lyonnais et le transfert en sous-marin ; la rafle au restaurant et le peloton d'exécution... D'autres séquences s'apparentent à des « ellipses filmées », évocations allusives d'une période, adossées à une musique ou à une voix *off* : séjour à Londres, activités de Mathilde à Lyon, vie de Gerbier dans la planque.

Ces courts-circuits temporels sont aussi spatiaux : l'ellipse se creuse autant dans la durée que dans la géographie, de Marseille à Paris, de Lyon à Londres. Nous reviendrons sur ce procédé à propos de la mise en scène ; mais notons que Melville substitue ainsi à la logique classique du développement dramatique la forme du réseau, hautement stratégique dans le cadre de la Résistance. *L'Armée des ombres* est lui-même un film en réseau, tenant moins à un fil narratif qu'aux connexions de ses combattants.

Ces failles induisent une décontextualisation. Le livre donnait déjà peu d'éléments sur l'environnement historique. Chez Melville, ce refus se radicalise de manière appuyée : le film s'ouvre et se ferme sur deux



dates inscrites à l'écran qui, pour précises qu'elles soient, sont aussi parfaitement indifférentes, comme choisies au hasard. Melville est encore plus allusif que Kessel sur les méthodes des résistants. La séquence londonienne, qui pourrait être l'occasion de précisions, est quasiment muette. Seule celle de l'aérodrome clandestin permet à Gerbier d'exposer brièvement, en voix *off*, le subterfuge consistant à faire tourner en l'air chaque avion.

À cette décontextualisation répond une dépersonnalisation des protagonistes, dont sont passées sous silence toutes les motivations, psychologiques, intellectuelles ou politiques (abstraction faite de la séquence londonienne, indiquant que Gerbier et Jardie sont gaulistes). L'inconnu silencieux à côté duquel Gerbier attend à la Gestapo – « patriote anonyme », ainsi qu'il est crédité au générique – est l'idéal-type des « ombres » résistantes.

À chaud, à froid

C'est sur cette question de la dépersonnalisation que Melville et Kessel divergent le plus clairement, ce que révèle la distance variable du cinéaste par rapport au texte. Le premier et le dernier tiers du livre s'attardent, dans un sec style indirect, sur quelques expériences vécues par Gerbier. Melville s'avère très fidèle à ces deux tronçons : la détention au camp, suivie de l'élimination du donneur, puis l'enchaînement qui va du peloton d'exécution au meurtre de Mathilde. Le deuxième tiers du livre est beaucoup plus fourmillant et écrit au style direct, se présentant comme des notes de Gerbier lui-même : il y accole de multiples remarques et anecdotes, dont la plupart lui ont été rapportées et impliquent d'autres résistants. Or, Melville prend ici beaucoup plus de libertés : il n'en conserve que le séjour chez le baron et la tentative d'évasion en ambulance.

Il aurait bien sûr été difficile de synthétiser une telle multiplicité de faits et surtout de visages. Mais ce processus de réduction va au-delà de la simple contrainte. Melville taille dans cette partie parce qu'il y a là un foisonnement de *personnalités*, saisies certes sèchement, mais aussi éloquemment campées et typées – d'autant plus qu'elles sont rapportées par la plume fictive de Gerbier, qui ne se prive pas de notations tout aussi personnelles. Très révélatrice est l'attente des prisonniers en cercle, avant qu'ils ne soient menés au peloton d'exécution. Chez Kessel, chacun d'entre eux raconte la raison de son arrestation. Ils restent absolument muets chez Melville, qui avait d'abord intégré ces récits, mais les a finalement supprimés.

Dans le livre, Gerbier avoue rapidement au jeune communiste Legrain qu'il est résistant, alors qu'il faudra attendre l'enlèvement du donneur, dans le film, pour connaître la nature exacte de ses activités. Chez Kessel, Gerbier se laisse même aller à de longues tirades sur la Résistance, soulignant sa puissance fédératrice, capable d'unir des sensibilités radicalement opposées. Melville n'insiste nullement sur cette cohésion plurielle de fortes personnalités : s'il y a chez lui unité de la Résistance, c'est parce que les différences individuelles s'effacent dans l'épreuve – toutes les ombres finissent par se ressembler. La nuance peut paraître anecdotique. Elle est essentielle : alliance de positivités contrastées chez Kessel, négativité uniformisante et efficace chez Melville.

Si l'écrivain recourt à l'ellipse, ce n'est nullement, comme le cinéaste, pour dessiner un théâtre d'ombres abstrait et morbide, mais pour ramifier les multiples marques de vitalité d'une armée clandestine en pleine effervescence. Il y a là une volonté de dessiner une fresque miniature où coexistent les portraits clandestins de tous les résistants, tandis que, de son côté, Melville pense avant tout en termes de réseau, dont les agents, froids, inexpressifs et interchangeable, consentent à sacrifier une part de leur humanité. Melville substitue à



l'humanisme de Kessel une vision ouvertement tragique. L'ellipse est en effet une grande figure de la tragédie : par elle, le flux temporel s'accélère, échappe aux personnages et les prend de court, l'irréversible advenant dans les béances du récit.

« Le livre écrit par Kessel, à chaud, en 1943, est forcément très différent du film tourné à froid par moi en 1969 », résumait Melville à Nogueira : il faut entendre ce passage du chaud au froid dans son sens le plus littéral. Publiant le texte en 1943, Kessel doit veiller à ce que les personnes et les faits dont il s'inspire ne puissent être identifiés. « Il fallait que tout fût exact et, en même temps, que rien ne fût reconnaissable, écrit-il en préface. A cause de l'ennemi, il fallait maquiller les visages, déraciner les personnes et les planter ailleurs, mélanger les épisodes, étouffer les voix, dénouer les liens, dissimuler les secrets d'attaque et de défense. » Un anonymat minimal était nécessaire : il n'était en revanche pas désiré

pour lui-même. « Et quand je croyais avoir à peu près réussi dans cette substitution, j'étais pris d'une amère tristesse. Il ne restait plus rien de cet homme, de cette femme que j'aimais... »

Voilà bien la différence essentielle : Kessel regrette la dépersonnalisation induite par la clandestinité, Melville la perpétue sciemment quelque vingt-cinq ans après, non seulement parce qu'elle lui semble l'expression la plus juste de ce que fut la Résistance, mais aussi parce que, retranchant toute effusion émotionnelle, elle garantit une netteté épurée. Cette passion, qui fait prévaloir les intérêts de la forme sur ceux de l'affect, a toujours été la grande ambiguïté melvillienne, particulièrement dans le cas de *L'Armée des ombres* : sa stylisation exsangue condense dans le même temps la terreur de l'occupation et une jouissance de la forme pure, à la fois ce que l'on combat et ce que l'on désire.





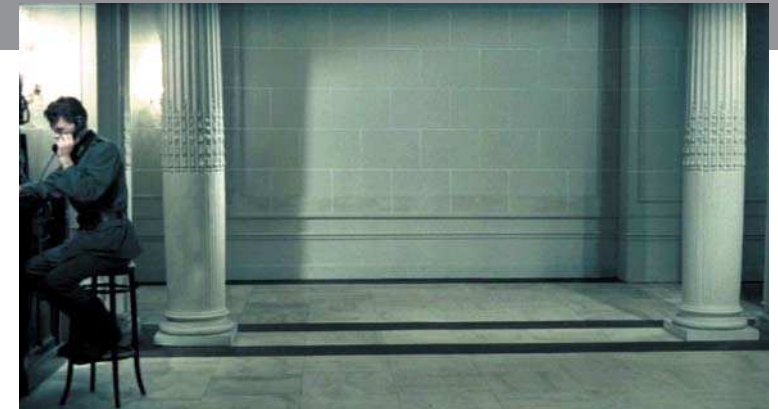
PRÉCIS DE DÉCONSTITUTION

« *Je n'avais pas l'intention de faire un film sur la Résistance* » : aveu surprenant de Melville, dans son entretien avec Nogueira. Le cinéaste ne remet pas en cause son objet, mais un type de traitement. Le film s'avère très économe en accessoires, costumes ou décors censés typer l'époque. De même, la « palette » des personnages est réduite. En dehors des résistants, on ne verra que deux collaborateurs (le commandant du camp et le donneur), quelques Français moyens (le gendarme du fourgon, les « imbéciles » du baraquement, éventuellement le coiffeur qui brouille ses signes extérieurs de pétainisme en aidant Gerbier) et des anonymes dont on ne connaît pas le parcours (le cercle de prisonniers). Plus frappant : l'ennemi nazi est presque invisible. Il est certes donné à voir en masse dans le premier plan de défilé. Mais il est ensuite ramené à quelques silhouettes isolées, dissoutes dans la nuit.

Il résulte de cette raréfaction un phénomène étrange : livrés à eux-mêmes, les résistants semblent endosser tous les rôles. Ils sont bien, après tout, experts dans l'art de la couverture, capables de se grimer en nazis (lors de la tentative d'évasion) ou en défaitistes : Jean-François simule la défection pour aider Félix, tandis que son frère Luc offre d'abord une apparence passive. À ainsi jouer tous les rôles, les résistants finissent par s'entretuer (l'assassinat de Mathilde) ; à l'exception de la sentinelle poignardée et du donneur, toutes les victimes à l'écran sont des résistants.

De l'Armée au Royaume des ombres

Le film s'apparente à une cérémonie nocturne : l'acte de mémoire tient ici plus du rituel que de l'Histoire. La reconstitution revient à faire « comme si » on était catapulté des années en arrière ; le rituel consiste plutôt à réactualiser des gestes immémoriaux. Il ne s'agit plus de voyager dans le temps, puisque le passé est *toujours* présent. On ne reconstitue plus, on invoque. Et qu'invoque-t-on ? Des



fantômes, figures par excellence d'un passé qui se refuse à passer. Les ombres du titre pointaient chez Kessel la clandestinité ; chez Melville, elles s'enrichissent d'une autre inflexion : « ombre » signifie aussi spectre. La citation de Courteline en ouverture – « *Mauvais souvenirs, soyez pourtant les bienvenus...* » – résonne comme une phrase médiumnique, sur le mode de « Esprits, venez à moi ». Melville est d'ailleurs explicite dans la voix off de la bande-annonce (en bonus sur le DVD), qu'il lit lui-même : « *Ces témoins-là, ont-ils seulement existé ? Sont-ils imaginaires ? Sont-ils morts ? Peuvent-ils encore raconter leur histoire ?*

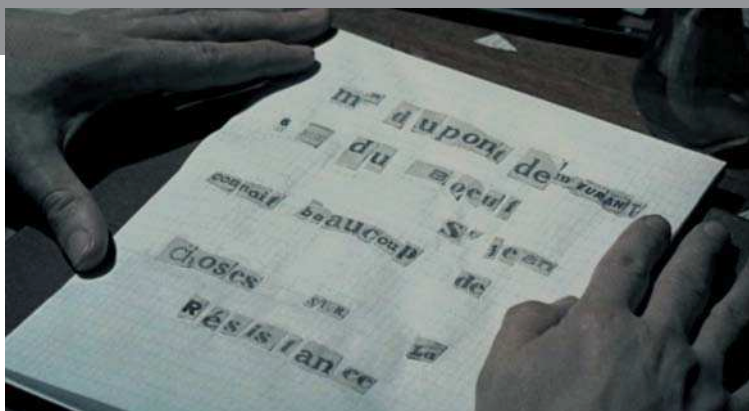
Est-ce une histoire vraie ? S'en souvient-on encore ? »

Les résistants s'apparentent à des morts vivants. D'abord parce qu'ils ont dû sacrifier une part d'eux-mêmes : leurs émotions ou leur passé personnel, possible point faible (c'est la photo de sa fille qui perdra Mathilde). Mais aussi parce qu'ils sont littéralement des morts en sursis. Leur destin apparaît comme une formalité attendue : on meurt sans grands cris (l'instituteur au camp, le donneur, Félix, Mathilde). Lorsque Mathilde aperçoit, à l'école militaire, la photo de Gerbier au milieu d'un panneau d'avis de recherche, ce dernier ressemble déjà à un



panthéon de portraits funéraires – ce qu'évoque aussi le générique de fin, où des médaillons ovales égrenent la distribution. Les intertitres du final, annonçant la disparition des quatre rescapés, s'apparentent aux épitaphes de vies déjà écrites, engagées dans leurs nécrologies.

La fatalité advient toujours par l'écrit. En tant que trace, il attire la mort : un résistant ne doit jamais noter ses informations, comme le stipule Félix à Jean-François. Au-delà, le couperet du texte est synonyme de sentence. Il s'insinue dans les voix *off*, qui adoptent souvent le ton clinique d'un rapport : cas d'école du commandant jaugant Gerbier tout en lisant son dossier. À peine décodé par Gerbier, le message apporté par Le Bison provoque la décision de liquider Mathilde.



O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Echos du polar

L'Armée des ombres élabore un territoire filmique qui mêle les signes de plusieurs genres. Outre le fantastique et le film d'horreur (cf. *Analyse de séquence*), une référence au polar urbain et noir – genre phare de Melville – est par moments sensible : Gerbier engoncé dans la Traction filant vers une Kommandantur (chap. 2) ; le rapt de Dounat (chap. 4) ; la rafle de Félix dans une rue sombre (chap. 7). *“L'influence du polar, c'est un poison qui s'infiltré partout”* (Alain Corneau). Ici, le poison-polar renforce le climat d'incertitude et de danger qui est le quotidien des résistants. Dans le polar noir, la violence est le tissu même des jours : pour survivre le héros doit en faire son alliée. Les moments évoqués à l'instant précédent des scènes très dures : meurtre d'une sentinelle ; exécution de Dounat ; exhibition du visage mutilé de Félix. Les échos du polar préparent ainsi la venue d'une violence d'autant plus inévitable qu'une logique du genre semble redoubler la logique des faits.

Les visages de Félix et de Jean-François en prison, et singulièrement leurs yeux boursoufflés, évoquent deux mythes précédemment mis en images : les yeux inertes du *Testament d'Orphée* (Jean Cocteau, 1960) et les yeux crevés d'*Œdipe roi* (Pier Paolo Pasolini, 1967). Soient des destins tragiques, mais aussi les enfers orphiques, limbes où errent les fantômes, tels les terrains vagues du film – des no man's land. Oraison funèbre glacée jusqu'aux os, *L'Armée des ombres* est un film-caveau : l'écho du verrou, dans la prison du fort, résonne comme le claquement d'une dalle.

Résister à l'imagerie

Enfermés dans un cercle gris (le film suivant sera *Le Cercle rouge*), les spectres ressuscitent un temps obscur. La Résistance, selon Melville, était une guerre en creux, opérant par soustraction. Il ne s'agissait pas de reconquérir ou reconstruire, mais plutôt d'un travail inverse : exfiltrer, éliminer, faire transiter, escamoter, camoufler. Fidèle à ce principe négatif, le film ne reconstruit pas mais « déconstruit » en faisant le vide.

Tout comme les ombres dessinent une zone résistante, Melville invente un film-sanctuaire. Le défilé nazi n'est pas une introduction contextuelle : ses soldats s'apparentent plutôt à des cerbères, ultimes repères identifiables avant d'entrer dans une zone indistincte. Uniformes immédiatement reconnaissables, tout comme l'Arc de Triomphe situe la vue à la manière d'une carte postale : le plan associe l'ennemi à combattre et les codes de la reconstitution.

Le séjour à Londres détone également : monuments (Big Ben), folklore des uniformes dans la boîte de nuit, apparition de De Gaulle, le tout sur une musique

lyrique. La séquence s'apparente à un musée naïf, voire à un film dans le film (d'autant plus que les héros y découvrent *Autant en emporte le vent*, juste après la fugace statue de cire gaullienne). Melville l'utilise précisément comme un

contrepoint, laissant entrevoir ce qu'aurait pu être le film : une confortable brocante historique. Dans un même mouvement, Gerbier et Melville quittent cette villégiature et replongent dans les ténèbres qui cernent l'île-musée, se mettant en retrait des vivants pour le premier, de l'imagerie pour le second.

On mesure ici combien la Résistance induit tout le cinéma de Melville, de ses principes fondamentaux aux motifs plus triviaux (les échanges de vêtements ou de voitures). Avec *L'Armée des ombres*, il signe l'un des plus beaux films autobiographiques. Pas seulement parce qu'il y grefferait des souvenirs personnels. C'est plutôt le paradoxe qu'a résumé Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (Le Seuil, 1975) : « *Rousseau en écrivant le livre I des Confessions, Sartre en écrivant Les Mots, nous exposent leur idéologie à plusieurs niveaux simultanément : au moment même où ils racontent, au niveau de l'histoire, les origines de leur vision du monde, celle-ci s'exprime dans la structure du récit et dans tous les aspects de l'énonciation. Ils parlent*

leur idéologie en même temps qu'ils en racontent l'histoire ». De même, dans *L'Armée des ombres*, Melville parle son esthétique en même temps qu'il en raconte l'histoire.



Œdipe roi, Pier Paolo Pasolini (1967)

Lino Ventura Filmographie sélective

- 1954 : *Touchez pas au grisbi*
(Jacques Becker)
- 1958 : *Ascenseur pour l'échafaud*
(Louis Malle)
Les Amants de Montparnasse
(Montparnasse 19)
(Jacques Becker)
- 1960 : *Un taxi pour Tobrouk*
(Denys de La Patellière)
- 1961 : *Le Jugement dernier*
(Vittorio De Sica)
- 1963 : *Les Tontons flingueurs*
(Georges Lautner)
- 1964 : *Cent mille dollars au soleil*
(Henri Verneuil)
Les Barbouzes
(Georges Lautner)
- 1965 : *La Métamorphose des cloportes*
(Pierre Granier-Deferre)
- 1966 : *Le Deuxième Souffle*
(Jean-Pierre Melville)
- 1969 : *L'Armée des ombres*
(Jean-Pierre Melville)
Le Clan des Siciliens
(Henri Verneuil)
- 1972 : *L'aventure, c'est l'aventure*
(Claude Lelouch)
- 1973 : *La Bonne Année*
(Claude Lelouch)
L'Emmerdeur
(Édouard Molinaro)
- 1974 : *La Gifle* (Claude Pinoteau)
- 1976 : *Cadavres exquis* (Francesco Rosi)
- 1978 : *Un papillon sur l'épaule*
(Jacques Deray)
- 1981 : *Garde à vue* (Claude Miller)
- 1982 : *Espion, lève-toi* (Yves Boisset)
Les Misérables (Robert Hossein)

L'HOMME DE FER

« *Au-dessus ou au-dessous de l'être humain ?* », s'interrogeait Kessel dans la préface de son livre, à propos de son style. Melville repose la question tout au long du film, à un autre niveau, plus troublant : ses combattants sont certes héroïques, mais au prix d'une insensibilité chronique.

Gerbier apparaît comme le plus froid d'entre eux. Il se refuse à toute marque d'affectivité, sauf peut-être avec le jeune Legrain au camp. Il ne consolera pas Le Masque, effondré aux pieds du traître. Après son évasion, lorsque Mathilde descend de la voiture, il ne répond pas à son signe et la regarde d'un air inexpressif, alors qu'un lien amoureux paraissait s'esquisser. « *Je suis trop borné, trop animal* », dit-il en voix off alors qu'on l'emmène vers le peloton d'exécution. « *Le mot "aimer" n'a de sens pour moi que s'il s'applique au patron* », assène-t-il aussi : phrase étrange, au seuil de la mort, qui dénote une froide passion de l'organisation et de la hiérarchie. Il se montre parfois cassant (à l'égard des « *imbéciles* », au camp), implacable (lorsqu'il décide de faire liquider Mathilde), voire trouble : lors de l'évasion de la Gestapo, on ne sait s'il se sert sciemment ou non de son voisin comme leurre, envoyé au casse-pipe pour couvrir sa propre course.

Disciple de Gabin

Le visage de Lino Ventura s'avère impressionnant de rage froide et de brutalité rentrée. Face terrible, notamment lorsqu'il sermonne Le Masque paniqué : sorte de crotale exaspéré, les yeux fixes et la bouche sans lèvres. Le choix de Ventura, pour ce registre, a pu surprendre, lui qui symbolisait pour le public une rassu-



rante « force tranquille ». Ce n'est pourtant pas un contre-emploi. Son jeu ne change pas radicalement, il révèle plutôt une noirceur sous-jacente.

Angiolino Ventura (1919-1987) est né à Parme, en Italie. Sa famille émigre à Paris, où il grandit. Il quitte tôt l'école et utilise les ressources de son physique massif en devenant champion de lutte gréco-romaine : il concourt au niveau européen. Ayant dû arrêter le sport après une blessure, il participe en 1953 au

casting de *Touchez pas au grisbi*. À la recherche de « gueules », le réalisateur Jacques Becker l'engage : à 34 ans, c'est son premier rôle, aux côtés de Jean Gabin. Impressionné par sa présence, Gabin le fait employer sur d'autres films – ce parrainage se perpétuera dans le jeu bourru de Ventura.

Le polar français est alors en plein essor et l'acteur devient vite l'une de ses figures coutumières. C'est au début des années 1960 qu'il accède au statut de vedette, enchaînant les films dialogués par Michel Audiard : *Un taxi pour Tobrouk*, *Les Tontons flingueurs*, *Cent mille dollars au soleil*... La statue de

Lino est scellée : il devient l'incarnation populaire d'une virilité franche et droite, économe en paroles, avec cette sensibilité timide qu'on escompte des « brutes au cœur d'or » – l'un de ses derniers rôles sera celui de Jean Valjean. Face à Delon et Belmondo, Ventura ne rentre pas dans le jeu de la séduction – l'acteur refusera toujours les scènes d'amour. Avec les années, cette virilité déssexualisée se mue naturellement en figure paternelle. Même lorsqu'il est plongé dans l'environnement poisseux d'un crime pédophile (*Garde à vue*, Claude Miller, 1981), Ventura reste d'un bloc, flic effaré servant généreusement les cabrioles du suspect Michel Serrault.





Ci-dessus et à droite : *Le Deuxième Souffle*, de Jean-Pierre Melville (1966).

La pierre et l'ours

D'un personnage à l'autre, c'est toujours Lino : l'attente du public n'aidait pas à fendre l'armure. De belles fissures se donnent pourtant à voir dans les deux films tournés avec Melville, qui sait capter l'étrangeté de ce bloc. En 1966, *Le Deuxième Souffle* lui offre un de ses rares rôles antipathiques. Le braqueur Gu a certes le sens de l'honneur, mais est aussi rigide, obsessionnel, brutal, à la limite du psychopathe : il lance un stupéfiant dernier regard, à la fois d  ment et mouillé, vers la femme qu'il aime. Arrêté, Gu est soumis à la torture dans un commissariat ent  n  br   (ce qui déclenche des ruades de bête folle chez Ventura). Durant sa cavale, il se choisit un grimage inquiétant : une fine moustache et d'immenses lunettes carrées appuyant l'aspect minéral du visage de Ventura, maxillaires serrés.

Dans *L'Armée des ombres*, les lunettes métalliques sont aussi importantes dans l'élaboration de Gerbier. Selon tous les témoignages, Melville était odieux avec l'acteur sur le plateau. Le cinéaste voulait littéralement pousser à bout le symbole français de la virilité, mettre à jour la secrète folie qui fondait ce modèle paternel : « *trop borné, trop animal* ». C'est avant tout sa rigidité monolithique (Ventura a parfois exactement le même visage verrouillé, d'un plan à un autre). Mais le film exacerbe aussi, parfois, le registre de l'ours, si souvent invoqué à propos de Ventura : soit son aspect bestial (le Gerbier d  penaill  , en prison ou dans sa cache), soit au contraire sa lourdeur et la possible infantilisation du nounours (le pataud bibendum qui attend son parachutage dans l'avion). Une pierre, une bête ou un bébé : parts obscures de la virilité telle qu'elle se définit encore à l'époque.

O u v e r t u r e P  d a g o g i q u e 2

Visages changeants

Le visage des acteurs est matière à des variations significatives. Gerbier, d'abord ras  , laisse pousser sa moustache avant de devenir barbu et hirsute une fois prisonnier. Mathilde, préparant l'évasion de Félix, se grime en prostituée, en vieille fille, en veuve puis en infirmière nazie. Tortur  s, Félix et Jean-François perdent littéralement la face, défigurés par un même masque sanglant et tragique. Melville multiplie les portraits en gros plan, autant pour intensifier ces changements que pour faire de ces visages le site visible d'une mise en crise des identités. La dépersonnalisation des résistants (*cf. Analyse du récit*) n'a rien d'abstrait : du travestissement aux "gueules cassées", c'est un même renoncement à soi qui s'incarne, vital dans la clandestinité. En ce sens, Jean-François accomplit le destin que tous portent en puissance : le sacrifice absolu de soi en se faisant arrêter sous un faux nom. Mourir sous une identité factice équivaut à disparaître, purement et simplement.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

ZONE D'OMBRE : LA TENTATION DU SURNATUREL

Si, entre autres définitions rivales, la mise en scène consiste à élaborer un espace-temps particulier, *L'Armée des ombres* est un cas exemplaire. Au début, Gerbier attend debout devant le bureau du commandant du camp. On aperçoit derrière lui une carte de France désertifiée : outre son contour extérieur et la ligne de démarcation, quelques points épars localisent les camps du pays, faisant abstraction de tout autre information. Cette carte synthétise le territoire du film : de rares sites identifiés surplombent une grande zone évidée, tels des pics isolés au-dessus d'un tapis nuageux.

Raccords à distance : une dimension parallèle

Quelques plateformes citadines et diurnes sont certes géographiquement situées (via une voix *off* ou une inscription), mais leurs vues anodines permettent rarement une identification rapide. L'essentiel de l'action se déroule dans un espace indistinct, plongé dans la nuit ou une lumière sépulcrale, entre chien et loup : des forteresses sombres et vides, et surtout des terrains vagues – trajet en fourgon dans une campagne maussade, lande avant le départ pour Londres, parachutage de Gerbier puis sa marche jusqu'à une gare déserte, fuite en voiture sur des départementales... Strié de routes désertes, de rues lugubres, de masures, le film laisse plus le souvenir d'une zone que d'une époque ou d'un récit. Cette grande zone d'ombre est un espace de circulation clandestin, délié de la géographie « réelle » : une dimension parallèle connectée au monde par des passages secrets, qui s'apparentent aux failles spatio-temporelles de la science-fiction. L'invocation de ce genre peut paraître incongrue : l'est-elle, dans un film qui invoque, via une couverture de livre, un titre aussi étrange que *Transfinito et continuo* ? « Curieuse mathématique »



sur laquelle s'interroge Jean-François dans la barque. Envisager *L'Armée des ombres* comme un ancêtre de *Matrix* peut révéler ses puissances cachées.

Les résistants font bien montre d'une mobilité surnaturelle, pareils au sous-marin du film, émergeant de l'eau noire pour vite y replonger. L'Analyse du récit l'a déjà pointé : *L'Armée des ombres* est un film en réseau. Le spectateur doit fréquemment traverser une période de latence durant laquelle il ne sait dans quel nouvel espace-temps il est projeté. Est particulièrement significatif le montage suivant (début du chapitre 5 du DVD) : après avoir exécuté le donneur à Marseille, Gerbier et Félix se séparent en bas d'une rue. Le ressac de la mer se fond au bruit d'un métro, dans lequel on retrouve Félix, ce qui laisse d'abord penser qu'il est à Paris. Il se trouve en fait toujours à Marseille, ainsi que l'indique la conversation avec Jean-François, qu'il croise dans un café et à qui il propose de rejoindre le réseau. Félix rencontre ensuite Gerbier dans un théâtre. Félix étant habillé de la même manière, on peut imaginer que la séquence se situe dans la continuité marseillaise. Une plaque indique pourtant que ledit théâtre se trouve à Lyon, Félix observant que Jean-François a déjà mené pour lui de nombreuses missions. On rejoint alors ce dernier dans un train, débarquant dans une gare parisienne avec une valise à livrer...

Les gestes résistants raccordent de loin en loin, par-delà les clivages spatio-temporels. Ils s'inventent une continuité propre, qui prévaut sur toutes les autres. Il s'agit bien de déjouer, par des connexions souterraines, le cadastre de la France occupée, l'espace-temps qu'impose son quadrillage policier. L'important n'est pas de se situer en tel ou tel lieu, mais de filer en sous-main une trame invisible : dimension parallèle du réseau occulte, de la contrebande, de la télétransmission.





Jouer ainsi à la marelle ne va pas sans paradoxe. Le raccord « à distance » provoque parfois des courts-circuits, reliant le réseau résistant et la trame qu'il combat. Le cas le plus net se situe après l'arrestation de Félix à Lyon. Des sentinelles allemandes font immédiatement place à celles du siège de la France libre à Londres, où entre Gerbier. Tandis qu'il range ses affaires, celui-ci explique en voix *off* qu'il a décidé de revenir en France. Alors qu'il ouvre la porte de sa chambre pour partir, on entend un bruit de botte approchant dans le couloir. Il s'agit, en amorce sonore, de l'officier nazi revenant dans le bureau où est torturé Félix : en un raccord, une chambre londonienne et une salle de torture communiquent par un couloir.

L'obscurité : une traversée immobile

Guerre en creux, la Résistance finit par condenser un trou noir, qui aspire les corps et les lumières. L'obscurité devient palpable ; elle se décline dans diverses textures : minérale (la pénombre anthracite de la Gestapo ou du champ de tir), liquide (l'eau noire autour du sous-marin), gazéifiée (les fumigènes lancés devant le peloton d'exécution). Cette matérialisation de l'obscurité est essentielle, car on s'y enfonce au sens propre, ce qui accentue encore l'aspect surnaturel du film. On peut penser à l'immersion du sous-marin, dont le noir débouche directement sur des rues londoniennes, la mer s'apparentant aux miroirs liquides que l'on traverse chez Lewis Carroll ou Cocteau (avec qui Melville a collaboré). C'est aussi Gerbier attendant d'être parachuté dans l'avion de la RAF. Séquence étonnamment longue, dont beaucoup de cinéastes auraient fait l'économie. Gerbier transite entre deux dimensions diamétralement opposées, le havre anglais et la chape de plomb française. Les deux pays ne sont séparés que par la Manche selon la géographie, mais la séquence montre tout autre chose : une nuit cosmique, si dense qu'elle semble devoir être forée. Passe-muraille inquiet et transi, Gerbier est recroquevillé dans l'avion, dont la maquette, suspendue sur fond noir, est immobile. Transfert figé, téléportation qui ramène encore une fois à l'imagerie de la science-fiction. Participent de cette même sensation les nombreux trajets en voiture, auxquels Melville a toujours prêté une grande attention :



séquences distendues là aussi, qui accentuent l'immobilité des passagers avec le procédé de la transparence (ces images de circulation projetées derrière la vitre en studio). Dans la zone résistante, on est partout (car toujours susceptible d'être parachuté dans une autre dimension) et nulle part (la tâche est sans fin, sans terme). On ne sait plus si on avance ou non, toujours aux aguets.

Mouvements de caméra : les vertiges de l'action

Chaque geste, aussi infime soit-il, est fatidique, puisqu'il est une question de vie ou de mort : son surgissement est dès lors précédé d'une immobilité frémissante et tendue. Les plans fixes dominent nettement : gros plans de visages fermés ou cadres plus larges embrassant des corps quasi immobiles, ne quittant pas un périmètre étroit – le cas typique étant l'interrogatoire. Les mouvements de caméra n'en sont que plus remarquables, indices d'un ébranlement longuement mûri. Melville use parfois de travellings que l'on pourrait dire enveloppants, s'approchant en sinusoides des personnages : en est caractéristique l'attente de Gerbier en compagnie de l'inconnu, assis à la Gestapo. Ces travellings apparaissent comme les germes du brusque élan à venir, Gerbier ruminant le plan d'évasion. Ces mouvements serpentins font aussi grossir l'anxiété de celui qui n'ose se lancer : dessinant un fuseau, le travelling peut apparaître comme un geste d'embaumement, tissant autour des personnages une toile paralysante – on retrouve le même genre de travelling autour de Félix défiguré, agonisant sur sa chaise. Autre type de mouvement utilisé par Melville : de brutaux décrochages dans la valeur de cadre, *via* des panoramiques et surtout des zooms. Ces biffures, qui écornent d'un coup le plan, peuvent étonner chez un cinéaste mettant tant de soin à ses compositions. Leur brusquerie cherche justement à détonner : netteté du cadre, au diapason de combattants concentrés sur leur plan, parfois affectée par le chavirage du zoom, qui instille la panique ou la crainte de l'impondérable, l'état second de l'action. Le zoom, lorsqu'il se focalise brusquement sur un visage, est aussi un mouvement qui accuse, mimant le contrôle policier omniprésent, toujours susceptible de repérer et d'identifier un résistant.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Polyphonie en voix *off*

Étudions les voix *off* (dix-huit occurrences). La fréquence de celle de Gerbier (onze fois) fait beaucoup pour la personnalisation du récit. Se font aussi entendre la voix du commandant du camp (deux fois), celle de Félix (une fois), celle de Jean-François (quatre fois). Cette polyphonie accentue la dimension "chorale" du film : l'histoire de la Résistance est aussi une somme de points de vue et de récits particuliers. Remarquons la voix du commandant : seule voix *off* non résistante, elle dresse de Gerbier un portrait contrasté puis hésitant – "à mater", "à ménager avec prudence" – qui révèle la lâcheté de l'esprit collabo. La détermination des résistants n'en est ensuite que plus forte. Les autres voix *off*, souvent confidentes – communiquant émotions et réflexions d'un personnage – lestent la narration d'une profondeur psychologique qui l'humanise. Elles contrebalancent la "curieuse mathématique" de la Résistance (Jean-François) en rappelant que celle-ci n'en est pas moins le fait d'hommes.

LES STATUES MEURENT AUSSI

Chapitre 4, de 0h33' à 0h37'23

Félix et Gerbier viennent de rafter le collaborateur Paul Dounat et l'ont amené jusqu'à une maison abandonnée, où les attend Le Masque. Ils constatent que la maison mitoyenne est habitée et que les cloisons, mal insonorisées, ne permettent pas d'utiliser un revolver. Ils se résolvent à étrangler Dounat avec un torchon.

Ce préambule tend une fois de plus vers le royaume des spectres. Le simulacre de contrôle d'identité (Félix se fait passer pour un policier), abrupt (on vient de quitter Gerbier chez le coiffeur) et débouchant sur un traquenard, évoque une trappe brusquement ouverte, la noirceur rocambolesque des feuilletons du muet : *les Mabuse* de Fritz Lang, *les Fantômes* et *Les Vampires* de Louis Feuillade. Feuilletons basés sur le fantasme de complots occultes, de sociétés (et de dimensions) parallèles : les résistants se retrouvent dans la position des criminels d'avant-guerre, Mabuse ayant entre-temps pris le pouvoir.

Voici maintenant les spectres tournant autour de leur victime dans un intérieur décrépît, comme décoloré – l'archétype de la maison hantée. Les ombres ne sont certes pas de cruels oiseaux de proie, le dialogue et leurs expressions soulignant leur désarroi. Elles doivent toutefois, pour mener à bien leur mission, renoncer à une part de leur humanité : c'est le sermon de Gerbier au Masque, lorsque celui-ci est au bord de la crise de nerfs. L'humanité est ici concrètement un obstacle : les insouciant *Frère Jacques* d'un enfant, dans la maison voisine, potentiellement attendrissants, ne sont plus ici qu'un obstacle à la logistique.

La chambre des vampires

Dounat lui-même est comme déjà mort, prostré contre un mur (1), le visage inexpressif et parfaitement muet – il le restera tout au long de la séquence. La comparaison avec le roman de Kessel est ici parlante : l'écrivain explique que Dounat a trahi par dépit amoureux (son ancienne maîtresse était résistante). Kessel accompagne tout le trajet en voiture, vers la maison, des rêveries érotiques de Dounat, songeant au corps de son ex-amante. Cette épaisseur charnelle est fort éloignée de l'aspect chétif et anémié, grisâtre, qu'offre le personnage chez Melville, qui l'a vidé de ses humeurs. Car c'est bien ici de vampirisme qu'il s'agit.

Lesquisse fantastique vire au film d'horreur. Une fois que Gerbier ordonne à ses subordonnés de baïllonner Dounat, les ombres se com-

portent comme des vampires : leur arme essentielle est le silence, le leur et celui de leur victime étouffée, tout comme les vampires vident leurs proies de manière feutrée, dans la clandestinité de la nuit. La posture de Félix, penché au-dessus de Dounat, est de ce point de vue fort évocatrice (4), tout comme l'abandon du jeune homme, à la fois dégoûté et fasciné lorsque ses assaillants approchent, et qui ne se débat quasiment pas, ses jambes se dérochant sous lui (2). Le geste du baïllonnement – enfoncer un mouchoir dans la bouche –, saisi de manière frontale (3), repose, comme le vampirisme, sur une violation de l'intimité (et c'est bien cette « manière » qui révulse Le Masque, lui qui n'était pas choqué par la perspective d'une exécution au revolver). Le vampirisme induit une contamination. Mais, et c'est là que les ombres melvilliennes ne sont pas Dracula, elle s'opère ici dans les deux sens. En tuant Dounat, les résistants savent qu'ils tuent aussi une part d'eux-mêmes, contraints à leur corps défendant à un acte atroce. Les tueurs ressemblent de plus en plus à leur victime. Lorsque Gerbier suggère d'aller chercher le torchon, Le Masque se prend la tête dans les mains (7), rejoignant la panique de Dounat, tout comme plus tard, il pleurera des mêmes larmes que le collaborateur (14 et 15). Ce sont surtout, raccordés par le montage, les visages de Félix et Dounat (5 et 6), regardant avec la même expression implorante dans la direction de Gerbier. Plainte muette de celui qui ne veut pas mourir, de celui qui ne veut pas tuer.

Félix va fermer les rideaux, transformant la pièce en chambre noire (8) : les trois ombres vont finir de vampiriser Dounat, en l'entraînant dans cette obscurité à laquelle elles se sont déjà elles-mêmes livrées. Alors que Dounat repose inerte sur le matelas, déjà cadavérisé, et qu'un robinet gouttant dans la cuisine adjacente scande ses derniers instants, les trois hommes, debout à côté de la chaise, conviennent de la marche à suivre. Hiératiques, ils paraissent statufiés (9), ce qu'a accentué un ample travelling arrière : ils endossent le destin de Dounat, dont les traits vont bientôt se figer définitivement (15). Cette tentation de la statuaire est présente tout au long du film, enclin à minéraliser les silhouettes. Signe de gisants en sursis, tous appelés à mourir. Signe par ailleurs ambigu : certes, les ombres s'apparentent à des statues parce qu'ils sont les futurs héros de la nation, appelés à être consacrés dans un glorieux panthéon. Mais c'est aussi qu'ils sont de marbre : la froideur à laquelle ils doivent se résoudre confine parfois à l'insensibilité.

Cérémonie occulte

On installe finalement Dounat sur la chaise. Et l'insensé se produit : Gerbier et Le Masque, chargés d'immobiliser ses membres, se retrouvent en genuflexion, marquée par une plongée (10). Le plan suivant le confirme, montrant Dounat, surmonté de Félix, en contre-plongée : le jeune collaborateur devient statue monumentale (11). Tandis que Félix serre le torchon et que gargouillent les cris étouffés de Dounat, les gros plans finissent de mêler les visages des tueurs et du tué en une même pétrification (12, 13, 14 et 15). Celui de Félix (13), travaillé par des ombres très contrastées, est ramené à une tête de mort. Saisi isolément, alors que ses mains invisibles achèvent la terrible besogne, le visage de la Faucheuse est à la fois implacable et compatissant. Le bourreau affligé est bien fait de la même pierre que la statue qu'il est en train d'achever : ultérieurement dans le film, il agonisera sur le même genre de chaise, torturé par les nazis – chaise qui deviendra d'ailleurs l'emblème du film sur son affiche, mais avec la silhouette de Jean-François.

Ultime vagissement et silence. Le visage de Dounat, mort, les larmes figées sur les joues, évoque définitivement une statue de supplicé (15). Sa tête finit par s'effondrer, ne devant son mouvement qu'à la pesanteur (16). Les mains de Félix la rabattent vers l'arrière, avec un geste presque affectueux, mais ne lui ferment pas les yeux (17). D'où un dernier plan d'ensemble très frappant (18) : le regard tendu vers le haut, Dounat s'apparente à un mystique en extase, une sculpture baroque, d'autant qu'un rai de lumière tombe directement sur son visage. Devant lui, Gerbier et Le Masque sont toujours agenouillés, tandis que Félix semble plongé dans un profond recueillement. La composition générale rappelle nettement une descente de croix (ou, sur un tout autre registre, une séance occultiste autour d'un médium). Trois statues prient autour d'un corps qu'elles viennent de transformer en statue, trois vampires pleurent le vampirisé, y reconnaissant la nuit qui est la leur, leur humanité sacrifiée et leur mort prochaine.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

A t e l i e r 2

Le langage des regards

L'analyse de séquence peut être l'amorce d'un atelier sur la richesse sémantique du langage des regards à l'échelle de tout le film. Résister, c'est être avare de paroles, mais dire beaucoup avec les yeux. Le réseau de résistance est aussi un réseau de regards signifiants, des regards appuyés et troublants du patriote anonyme (chap. 2) au mélange d'effroi et de stupeur dans les yeux de tous lors de l'exécution de Mathilde (chap. 12). L'évolution du regard de Gerbier – ironique au début, presque désespéré à la fin – témoigne des épreuves traversées. Le commandant du camp et le chef nazi aux yeux vairons arborent un regard soupçonneux mais impuissant qui échoue à démasquer la vérité. En conclusion, on pourra faire analyser par les élèves la scène chez le coiffeur, en attirant leur attention sur le champ / contrechamp qui crée un échange de regards inattendu entre Gerbier et Pétain, source d'une panique lisible dans les yeux du résistant. Le regard noir du coiffeur ne la dissipe en rien, jusqu'à la surprise du don de l'imperméable.



1

2

3a

3b

LA MORT ENLUMINÉE

Chapitre 12, de 02h02'41 à 02h03'47

Fin de la convalescence de Gerbier dans une maison isolée : Luc Jardie vient lui apprendre l'arrestation de Mathilde. Cet enchaînement peut être mis en regard avec l'exécution du donneur : l'intérieur désaffecté et décoloré en rappelle le décor. A gauche de la porte (1 et 2), pend en évidence un grand torchon, réminiscence de l'arme utilisée pour tuer Dounat. Terré dans cette planque lugubre, Gerbier se trouve lui-même suspendu entre vie et mort, spectre menacé de volatilisation. On l'a vu juste avant prendre l'air sur le pas de la porte, sa silhouette se perdant dans la nuit – de même qu'après la mort de Dounat, il restait pensif, de dos dans l'obscurité, jusqu'à devenir invisible devant les volets fermés. On a pu décrire comment la nature fantomatique des résistants se révélait dans de troubles transfigurations, tour à tour vampires et statues. Une métamorphose d'un autre type, mais tout aussi ambiguë, se donne à voir ici : elle est fondée sur le passage de l'obscurité à la lumière.

1. La porte s'ouvre sur la nuit, dévoilant une silhouette anonyme, immobile et vêtue de noir, de telle manière qu'elle semble une émanation de l'obscurité même. Le torchon, disposé sur le mur de manière symétrique par rapport à l'axe du chambranle, établit un lien incongru avec la silhouette. Singulièrement grand, il se fait drap spectral, d'autant que son ombre portée évoque une forme humaine coiffée d'un capuchon. Moyen inattendu de réaffirmer, si besoin en était, l'aspect fantomatique du visiteur, surmonté en arrière-fond de branches décharnées.

2. Après un bref contre-champ sur Gerbier interdit, la silhouette s'avance dans la lumière et révèle le visage de Jardie, fermant la porte avec un rictus énigmatique. On retrouve ici le même dispositif que dans une séquence antérieure, lorsque Gerbier accueille son patron à bord du sous-marin. C'est seulement au pied de l'échelle que Jardie, se retournant, expose son visage à la lumière (*photo ci-contre*). L'apparition est alors un coup de théâtre : le « grand patron » s'est réduit jusqu'ici à une simple découpe noire, et l'on découvre qu'il s'agit de l'insoupçonnable frère de Jean-François. L'éclairage brutal héroïse Jardie : durcissant

ses traits replets, il transforme « saint Luc » en combattant de la nuit. Son visage semble à la fois auréolé et comme gravé, à la manière d'un portrait de figure illustre. Le plan 2 est un écho de cette première transfiguration. Surgissant des limbes de l'histoire, une ombre laisse entrapercevoir la mythologie qu'elle nourrira ultérieurement.

Aura qui montre dès le plan suivant sa contrepartie, cette dureté suffocante qui émanait déjà des statues tueuses. C'est encore une affaire d'éclairage. Qu'il soit debout (3a) ou assis (3b), Jardie est éclairé de manière à la fois rasante et contrastée, tandis que Gerbier baigne dans une lueur plus diffuse et homogène. Les habits et le chapeau noirs de Jardie se fondent à l'obscurité, si bien que son visage s'apparente à un masque blanc flottant dans l'air : il ressemble alors à la Mort du *Septième Sceau* (Ingmar Bergman, 1956). Il est en effet la mort en marche : il expose pour le moment la situation à la manière d'un mathématicien patelin (« *Telles sont les données du problème* »), mais connaît déjà sa conclusion (la liquidation de Mathilde). Il n'hésitera d'ailleurs pas à la précipiter, au petit matin, à l'aide d'une hypothèse hasardeuse – elle attendrait qu'on l'exécute. Un rai de lumière, et tout bascule : le mythe est admirable ; il est aussi assassin.



A t e l i e r 3

Obscurité et lumière

On peut prolonger cette étude avec un atelier d'analyses sur le partage des rôles entre obscurité et lumière dans le film. Les résistants sont des ombres, un peuple de la nuit. Pouvoir rendre la lumière impossible, comme Legrain au camp, c'est ouvrir l'horizon des possibles aux résistants. La luminosité signifie une menace. Une lumière froide et bleutée éclaire les mitrailleuses du peloton d'exécution (chap. 10). Dans les bureaux des Kommandanturs, la lumière est permanente, de jour comme de nuit (chap. 3, chap. 8) : fantôme lumineux qui veut vaincre la résistance en éradiquant les ombres. Le rapport ne s'inverse que sur le sol anglais, enclave libre. Pris sous le feu d'un bombardement nazi alors qu'il marche de nuit dans les rues sombres de Londres, Gerbier trouve refuge dans une boîte de nuit où dansent, à la lumière des lampes, de jeunes militaires insouciantes. Alors que l'obscurité fait naître le danger, la lumière apparaît ici comme l'emblème d'une liberté farouchement défendue.

GUERRES SECRÈTES

Les résistants de Melville se coupent du monde des vivants. Également centrés autour d'organisations clandestines, deux autres films proposent des modulations instructives à cet égard. Trois ans avant *L'Armée des ombres*, Alain Resnais réalise *La guerre est finie* (1966), sur un scénario de Jorge Semprún. Le film suit un communiste espagnol contemporain, Diego (Yves Montand), membre d'un réseau antifranquiste dont la base arrière est à Paris. Attente anxieuse à la frontière, interrogatoire par un inspecteur soupçonneux : les premières séquences peuvent évoquer *L'Armée des ombres*. De façon plus anecdotique, le film compte dans sa distribution Paul Crauchet, qui interprètera Félix chez Melville.

Le film de Resnais révèle toutefois vite une configuration différente, contenue dans son titre : alors qu'on se trouve chez Melville au creux de la guerre, elle est ici « finie ». Le réseau opère désormais sur le seul terrain de l'activisme politique, espérant une grève générale qui n'arrive jamais : Diego plaisante sur son statut de « révolutionnaire professionnel » et est enclin à l'autodérision. La résistance peut-elle s'éterniser ? Avec le temps, ses membres retrouvent les émotions et les désirs personnels dont les ombres melvilliennes s'étaient départies. Ce hiatus est notamment perceptible dans la voix *off*. Elle est certes lue de façon atone, sur le mode du rapport, comme chez Melville, mais utilise la deuxième personne : au milieu des impératifs impersonnels du réseau, Diego semble s'être réapproprié son individualité – mais pas au point de dire je.

On a vu comment, dans le cercle melvillien, le passé de chacun était occulté, et l'avenir obscur. Chez Resnais, le temps retrouvé peut être ambivalent. Le montage insère dans l'action des visions dont on ne connaît pas le statut – fantasmes ?



réminiscences ? anticipations ? Interviennent ainsi régulièrement les vues d'une réunion de cellule qui finira par réellement advenir. Diego, en voix *off*, indique alors qu'il a l'impression de l'avoir déjà vécue, tant les discours lui semblent répétitifs et stériles : les plans précédents tenaient tout à la fois du flash-back et du flash-forward. Le passé et l'avenir ressurgissent, mais dessinent à nouveau un cercle en se confondant. Les résistants de Resnais ont peut-être renoué avec la



Buongiorno, notte de Marco Bellocchio (2003).

vie, mais ils connaissent toujours un secret déphasage, à la manière d'un disque rayé. *Buongiorno, notte* (2003), de l'Italien Marco Bellocchio, retrace la captivité du leader de la Démocratie chrétienne, Aldo Moro, enlevé en 1978 par un commando des Brigades Rouges. Si le contexte est très différent, les terroristes se conçoivent toutefois bien comme des résistants en lutte. Visuellement, Bellocchio use de partis pris comparables à ceux de Melville. L'appartement où est séquestré Moro, plongé dans la pénombre, s'apparente à une caverne, un tombeau peuplé de spectres. En proie au doute, l'une des brigadistes est assaillie par des visions

d'archives historiques, ne sachant si elle est l'héritière des révolutions passées ou son fantôme anachronique. Comme chez Melville, les peaux se décolorent dans la lumière grise que nourrit un téléviseur, toujours allumé. Loin de rompre le cercle de l'isolement, la télévision l'accentue : les brigadistes assistent à l'indifférence ou à l'hostilité du pays à leur égard. Bien plus, avachis devant le poste, ils semblent hypnotisés par le symbole même de « l'aliénation » qu'ils sont censés combattre. Ils guettent, dans les bulletins d'information, la validation d'un acte dont ils sont désormais eux-mêmes spectateurs, ombres livides plongées dans une lueur d'aquarium.

A t e l i e r 4

Isolement et enfermement

Coupés du monde, les résistants le sont concrètement. Des analyses menées avec les élèves sur l'isolement et l'enfermement de ceux-ci leur permettront d'évaluer l'ambivalence de ces états. On soulignera l'accumulation des lieux clos, d'où peut émaner une sensation de claustrophobie : l'Occupation est une chape de plomb étouffante. Même sur la colline de Fourvière, les résistants sont ceinturés par la basilique (haut), que le plan d'ouverture prend soin d'afficher, et par le vide (bas) : ils demeurent emprisonnés, à l'instar des pigeons derrière les grilles (chap. 8). La réclusion ou l'esseulement, même un court laps de temps, sont aussi gages de sécurité et peuvent alors servir l'action. Laisse sans surveillance en compagnie du patriote anonyme, Gerbier fomenté un plan d'évasion (chap. 3). Le "sas" formé par la fumée opaque des grenades lui rend la vie sauve (chap. 10). La mise sous quarantaine de sa vie dans la résistance débouche sur une existence vécue dans des hors-lieux : parfois utiles, ils témoignent toujours de la perte d'intégrité du territoire français.

MELVILLE AVEC BRESSON ET TATI

L'Armée des ombres confirme un cousinage entre Melville et deux de ses contemporains : Robert Bresson et Jacques Tati, respectivement de seize et huit ans ses aînés. Par-delà leurs différences, les trois tempéraments, épris d'évidement, de raréfaction et de réduction, se sont répondu de loin en loin, tout au long de leur filmographie.

« Il m'arrive de lire : "Melville bressonnise". Je suis désolé, c'est Bresson qui a toujours melvillisé !... », répond vertement Melville à Nogueira en 1970. Rivalité ancienne : Melville a toujours estimé que le *Journal d'un curé de campagne* avait puisé dans son *Silence de la mer*. En tout état de cause, le Delon atone du *Samourai*, par exemple, paraissait très proche des modèles bressonniens. En ce qui concerne *L'Armée des ombres*, la fameuse notion de modèle, et son refus de l'expressivité, trouvent avec la Résistance un soubassement inattendu : la limitation des expressions (qui trahissent toujours) est bien sûr un enjeu vital. La définition du modèle par Bresson, « mouvement du dehors vers le dedans », résume assez bien la conception melvillienne de la Résistance, son principe négatif du trou noir. Par ailleurs, Bresson était aussi un maître en dimensions parallèles. Que l'on pense à *Pickpocket* (1959) et à la danse de ses mains fouineuses : il s'agit bien, comme les gestes résistants, et par une science occulte du raccord, d'inventer une zone de circulation clandestine.



La convocation du burlesque M. Hulot peut paraître plus surprenante. Certains effets sonores de *L'Armée des ombres*, pourtant, ne dépareraient pas dans un film de Tati : ronronnement de la centrale électrique du camp (dont la porte signale ironiquement un « Danger de mort »),

couinement nasillard du standard téléphonique allemand ou du signal de parachutage dans l'avion, tic-tac de l'horloge durant l'attente à la Gestapo, et ce bruit de verrou compulsivement utilisé lorsque les résistants pénètrent dans l'école militaire. Cette dernière séquence est un précieux indice sur le lien entre Melville et Tati, puisqu'elle donne à voir le nazisme comme une terrible administration : l'ambulance est contrainte à plusieurs étapes exaspérantes durant la procédure d'inspection. Tout comme les antres nazis (Gestapo, prison du fort) sont ramenés à la perspective

de longs couloirs, tels les bureaux de *Playtime* : le film de Tati est sorti deux ans avant *L'Armée des ombres*.

Le Jour de fête de Tati (1949) et *Bob le flambeur* (1955) enregistraient les vestiges de la France d'avant-guerre, à la campagne et à la ville. À partir de ces deux bornes, les cinémas de Tati et Melville ont documenté *de facto* les Trente glorieuses, l'acheminement du pays vers la rationalisation et la tertiarisation. Au fil des films, les gestes deviennent aussi méticuleux que distendus et inutiles (la précision et la

spécialisation se substituent au sens), tandis que l'espace semble voué au seul contrôle. La hantise du panoptique, présente dans les immeubles de verre de *Playtime*, se retrouvait entre autres, chez Melville, dans *Le Samourai*, où le personnage de Delon est traqué par la police à distance, via un plan du métro. Convoyé du camp vers la Gestapo, Gerbier lève les yeux vers le toit de la voiture et s'attarde sur une veilleuse : en gros plan, l'ampoule circulaire s'apparente à un œil scrutateur qui ne se ferme jamais. La Seconde Guerre est souvent considérée comme un accélérateur décisif des techniques. *L'Armée des ombres* retracerait dès lors a posteriori l'histoire obscure de cet enfer transparent que *Playtime* a formalisé deux ans plus tôt : un quadrillage peuplé de silhouettes interchangeables.



En haut à gauche : *Playtime* de Jacques Tati (1967). Les Films de Mon Oncle/photogramme V. Pinel/coll. Cahiers du cinéma.

Au centre : *Pickpocket* de Robert Bresson (1959). Lux Films/coll. Cahiers du cinéma.

DRAMATURGIE DE L'ACTION RÉSISTANTE

Film austère, *L'Armée des ombres* n'en propose pas moins une dramatisation des actes de résistance qui confère au récit une tournure épique. Les faits évoqués sont aussi des hauts faits, *a fortiori* quand le spectateur peut seul mesurer leur caractère héroïque. Ces moments renvoient à la dimension du secret partagé, cruciale dans la Résistance, sur un mode qui relève moins de l'explicite que de l'émotionnel. Il s'agit de faire éprouver au spectateur les tensions, les surprises ou les vertiges de l'action clandestine, en usant des procédés rhétoriques de la dramaturgie : ironie dramatique (disparition de Jean-François), coups de théâtre (sauvetage de Gerbier), effets de reconnaissance (Saint Luc est le grand patron). Ces procédés créent de salutaires contrepoids dans un récit marqué au sceau de la fatalité : la mathématique inéluctable de la Résistance s'accompagne de moments où, bien heureusement, tout n'est pas écrit d'avance.

Significatifs sont les épisodes de suspense, avec leur lot d'émotions contrastées (angoisse puis soulagement en forme de *catharsis*). Débarquant à la gare avec une valise dont on sait qu'elle contient des postes de radio, Jean-François paraît condamné par les contrôles de la Gestapo, avant de s'en sortir grâce à son impétuosité (chap. 5). La comparaison avec le passage du roman est parlante. Kessel ne laisse aucun doute sur l'issue favorable et relate les faits en une série de phrases sèches. Melville orchestre la tension dramatique en insistant à quatre reprises sur le plan (le cadrage reste identique) des gestapistes et des militaires. Les deux premières occurrences créent les conditions du suspense, la répétition du plan marquant l'inévitabilité du danger : la rafle de Jean-François paraît certaine, le spectateur en est réduit à prier pour un miracle. Le stratagème à haut risque du résistant (se faire passer pour un banal père de famille en portant un garçonnet) n'en apparaît que plus audacieux et Melville nous fait goûter sa part



1



3



2



4

d'ironie, grâce aux dernières occurrences du plan sur les nazis. Leur mur s'ouvre devant le cliché d'une "famille innocente", un SS s'écartant même, avant de se refermer identique à lui-même, mais devenu presque grotesque, s'il ne restait symbole de terreur. Bravoure insensée, intelligence de l'action à mener rendue suraiguë par la proximité du danger, triomphe muet du résistant : un précis de l'action secrète vient d'être délivré.

Melville dramatise ainsi l'importance pour les résistants d'avoir les apparences pour eux (l'un d'eux se nomme Le Masque). Résister, c'est donner l'illusion de ne pas résister, comme Saint Luc, comme surtout Jean-François qui passe pour un défaitiste aux yeux de ses amis afin de se sacrifier. Cependant, la stratégie des apparences est une tragédie chez Melville. Comparons son film au *Père tranquille* (René Clément, 1946, disponible en DVD), lequel accompagna l'édification du mythe d'une France entièrement résistante sous couvert de

collaboration. Il s'agissait de promouvoir l'idée, aux relents pétainistes, que les pires collabos cachaient des résistants déterminés : « le père tranquille » (Noël-Noël), porte-voix du maréchal le jour (il traite les gaullistes de salauds), est chef résistant la nuit. Bien entendu, son engagement glorieux sera connu de tous à la fin de la guerre. Chez Melville, jouer avec les apparences ne mène pas les résistants à nier leurs convictions pour les faire triompher. Les ombres sont des héros intègres et intranquilles, qui meurent sans jamais tomber le masque devant l'ennemi.

LES DILEMMES DE L'HÉROÏSATION

EXTRAITS

« Une "résistance" digne, compassée, pisse-froid (il faut voir Meurisse en grand chef), de bon ton et bonne conduite, où l'on finit par tuer, mais "proprement" et la mort dans l'âme, un combat noble pour les nobles, une cause non seulement "sacrée" mais un Dieu (épisode de Londres, où de Gaulle "apparaît" aux compagnons) et ses saints apôtres – d'une part ; et d'autre part, une mise en scène (à l'unisson) qui se veut suprêmement digne elle aussi, œuvrant dans la mesure, le chic, le soigné, le grave, jouant la réserve, mimant la noblesse, jonglant avec la sobriété, se parant de dépouillement, faisant vertu de toutes les castrations, maniaque de la propreté, multipliant les "vides" mais les remplissant aussitôt de l'affectation du vide : bref, la résistance telle que jouée et vue par les gaullistes, et le premier et plus bel exemple cinématographique de l'Art gaulliste, fond et forme. »

Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma* n° 216, octobre 1969, p. 63.

« Comme la mémoire est quand même un gros facteur de lutte [...], si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. [...] Il faut ne plus savoir ce qu'est la Résistance... [...] Le thème, en gros, c'est qu'il n'y a pas eu de lutte populaire au XX^e siècle. Cette affirmation a été formulée successivement de deux façons. Une première fois aussitôt après la guerre, en disant simplement : "Le XX^e siècle, quel siècle de héros ! Il y a eu Churchill, de Gaulle, les types qui se sont fait parachuter, les escadrilles, etc. !" Ce qui était une manière de dire : "Il n'y a pas eu de lutte populaire, la vraie lutte, c'est celle-là." [...] L'autre

façon, plus récente, sceptique ou cynique, comme on voudra, consiste à passer à l'affirmation pure et simple : "Regardez en fait ce qui s'est passé. Où avez-vous vu des luttes ? Où voyez-vous des gens s'insurger, prendre les fusils ?" [...] sous la phrase : "Il n'y a pas eu de héros", se cache une autre phrase qui est, elle, le véritable message : "Il n'y a pas eu de lutte." [...] Est-il possible, actuellement, de faire un film positif sur les luttes de la Résistance ? Eh bien ! on s'aperçoit que non. On a l'impression que cela ferait rigoler les gens ou que, tout simplement, ce film ne serait pas vu. [...] Peut-on faire un film de lutte sans qu'il y ait les processus traditionnels de l'héroïsation ? On en revient à un vieux problème : comment l'histoire en est-elle arrivée à tenir le discours qu'elle tient et à récupérer ce qui s'est passé, sinon par un procédé qui était celui de l'épopée, c'est-à-dire en se racontant comme une histoire de héros ? »

« Anti-rétro : entretien avec Michel Foucault » (par P. Bonitzer et S. Toubiana), *Cahiers du cinéma* n° 251-252, juillet-août 1974, pp. 5-18.



L'Armée des ombres se situe à une charnière décisive, quant à l'enjeu politique des représentations de l'occupation. À sa sortie, les *Cahiers du cinéma* sont très virulents. En en faisant l'archétype de « l'Art gaulliste », Jean-Louis Comolli l'assimile à une vision officielle de la Résistance qui a en effet fortement influencé le cinéma français. Légende dorée reposant sur deux postulats : sous-estimer l'importance de la collaboration (en considérant que la plupart des Français ont résisté à leur échelle), ainsi que celle des résistants communistes. Fresque sulphurienne, *Paris brûle-t-il ?* (réalisé en 1967 par René Clément, l'auteur de *La Bataille du rail*) en est l'exemple le plus typique. Mais on peut aussi penser à *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966) qui promulguait, sur le mode comique, la thèse de l'union sacrée en décrivant l'alliance apolitique d'un gars du peuple et d'un bourgeois hautain face à l'Allemagne nazie.

Comolli pointe les étrangetés melvilliennes pour tout de suite les dénigrer : son abstraction est réduite à de « l'affectation », sa froideur ambiguë à une gravité « chic ». La « castration » et la « manie de la propreté », savoureux résumé du gaullisme, pourraient être éclairantes sur la question du formalisme, avec laquelle Melville jouait déjà dans *Le Samouraï*. Il est certain, en tous les cas, que *L'Armée des ombres* est, sur la Résistance, le dernier film gaullien (plus que gaulliste), en ceci qu'il ne cache pas une certaine religiosité : celle-ci ne relève toutefois plus de « Dieu et ses apôtres », mais de rituels plus ténébreux.

Peu de temps après sa sortie, une rupture nette advient dans les représentations de l'occupation. *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls, déclenche en 1971 de vifs débats. Le documentaire retrace l'occupation à Clermont-

Ferrand et en dresse un portrait peu reluisant, ne cachant pas que la Résistance fut loin d'être la position dominante. Suite à ce décapage historique, des fictions surenchérisent et mettent en avant la confusion de l'occupation. En 1974, *Lacombe Lucien*, de Louis Malle, devient – avec *Portier de nuit*, de Liliana Cavani – l'emblème d'une « mode rétro » qui va susciter beaucoup d'interventions dans les *Cahiers*. Le jeune Lacombe s'engage dans la collaboration comme il aurait pu devenir résistant ; les collaborateurs du film cherchent surtout à assouvir leurs instincts et passent beaucoup de temps dans une maison close. Le relativisme politique, affiché, privilégie une lecture pulsionnelle de la période. Les *Cahiers* considèrent la « mode rétro » comme l'incarnation du giscardisme : selon eux, la droite libérale, sous couvert de réalisme, diluerait ainsi les responsabilités de l'ancienne droite collaboratrice. La gauche, dépassée, n'aurait rien à répondre puisque la « mode rétro », en apparence, réalise le programme qu'elle appelait de ses vœux : la remise en cause radicale de l'image-gaulliste.

Dans un entretien aux *Cahiers*, le philosophe Michel Foucault discerne là une manière de contrôler la mémoire des luttes populaires. Il estime qu'il est impossible de faire, en 1974, des films « positifs » sur la Résistance, tant ces derniers restent tributaires des anciennes figures héroïques, indésirables en ces temps d'après-gaullisme. Cinq ans auparavant, Melville avait peut-être cherché une troisième voie : non plus « tous des héros » ou « tous des cochons », une fresque ou un jeu de massacre, mais le requiem d'une certaine mythologie.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection vidéo

De Melville

L'Armée des ombres, DVD Zone 2 Studio Canal. En supplément : un montage de témoignages, ainsi qu'une instructive bande-annonce.

Studio Canal a également publié en DVD *Bob le flambeur*, *Léon Morin, prêtre*, *Le Doulos*, *Le Cercle rouge*, *Un flic*. *Le Deuxième Souffle* et *Le Samourai* sont édités par René Château Vidéo, *Les Enfants terribles* chez GCTHV.

Sur Melville

André S. Labarthe, *Jean-Pierre Melville, portrait en 9 poses*, VHS Amip/La Sept Arte/Ina/La Cinquième, 1996.

Hélas épuisé, mais empruntable en vidéothèque, un beau portrait du cinéaste, dans le cadre de la série « Cinéma, de notre temps ». Il permet de mesurer combien l'élaboration de son propre personnage était une œuvre à part entière chez Melville, mais aussi d'entendre sa parole précise et veloutée.

Autres films cités

(Nous n'indiquons ici que les DVD actuellement disponibles.)

Marco Bellocchio, *Buongiorno, notte* (TF1 Vidéo)

Robert Bresson, *Pickpocket* (MK2)

Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée* (Studio Canal)

Louis Feuillade, *Les Vampires* (GCTHV)

Pier Paolo Pasolini, *Œdipe roi* (Carlotta)

Alain Resnais, *La guerre est finie* (disponible en import Zone 1, Image Entertainment)

Jacques Tati, *Playtime* (Naïve)

Bibliographie

Joseph Kessel, *L'Armée des ombres* (1943), Plon, 1963, rééd. « Pocket », 1972.

Le récit adapté par Melville permet, par comparaison, de préciser les choix du cinéaste. Certains de ses beaux éclats condensent l'esthétique du film. Par exemple la fonction ambivalente de l'obscurité, lorsqu'il décrit une évasion nocturne : « *Les ténèbres de la liberté avaient rejoint les ténèbres prisonnières* ».

Entretiens avec Melville

Le cinéma selon Jean-Pierre Melville, entretien avec Rui

Nogueira, Seghers, 1973, rééd. Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.

L'entretien de référence, réalisé au long cours. Melville s'y dit notamment « *opocentrique* », c'est-à-dire obnubilé par son œuvre, et confirme qu'il conçoit ses films comme des oraisons funèbres : « *J'estime que la disparition du cinéma aura lieu vers l'an 2020 et que dans cinquante ans environ il n'y aura plus que la télévision*. »

Jean-Pierre Melville, textes et propos réunis par Jean Wagner, Seghers, 1964.

Une présentation générale très partielle (puisqu'elle s'arrête à *L'Ainé des Ferchaux*), mais un précieux recueil d'entretiens et d'écrits, notamment les extraits d'un livre de Melville resté inachevé et inédit, *Du créateur de cinéma*, qui ne cache pas un tempérament aristocrate : « *En 1931, j'étais, de ma génération, le seul adolescent à répéter qu'il serait "metteur en scène"*. En 1963, je ne connais pas un seul adolescent qui veuille faire autre chose... *De moins en moins de spectateurs. De plus en plus de cinéastes. La recette serait peut-être de ne pas chercher à remplir les salles de cinéma avec d'autres gens que les cinéastes ?* »

François Barat, *L'Entretien avec Jean-Pierre Melville*, Séguier, 1999.

Un court entretien réalisé en 1970, au lendemain du *Cercle rouge*. Melville y précise notamment sa vision tragique du récit : « *Je ne veux pas expliquer ce qu'ont été mes personnages, je les prends un jour, je les abandonne un autre. J'en abandonne la majorité le jour de leur mort d'ailleurs [...]*. »

Sur Melville

Christian Delage & Vincent Guigueno, « *Le visage de l'histoire : L'Armée des ombres* », in *L'Historien et le Film*, Gallimard, « Folio Histoire », 2004, pp. 79-95. Les auteurs articulent projets esthétique et historique de Melville. Le livre analyse par ailleurs la manière dont d'autres cinéastes se sont confrontés à la figuration de la Seconde Guerre : Chaplin, Fuller ou Resnais (*Nuit et brouillard*).

Gilles A. Tiberghien, « *Melville : le dernier cercle* » ; Jean-Pierre Rehm, « *Douleur du Doulos* », *Trafic* n° 20, P.O.L, automne-hiver 1996.

Deux études précises, publiées au moment de l'hommage rendu à Melville par la Cinémathèque française.

Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : an American in Paris*, British Film Institute, 2003.

En anglais. Une synthèse judicieuse, qui livre quelques pistes thématiques et beaucoup d'informations biographiques. Sur ce dernier registre, on peut aussi se reporter à un livre rassemblant des témoignages : Denitza Bantcheva, *Jean-Pierre Melville. De l'œuvre à l'homme*, Librairie bleue (Troyes), 1996.

Dossier « *Le deuxième souffle de Melville* », *Cahiers du cinéma* n° 507, novembre 1996, pp. 63-81.

Un article est entièrement dévolu au film – « *L'Armée des ombres*, le monument piégé d'un résistant », par Jean-Michel Frodon : « *[l'œuvre] d'un desperado menant, en Stetson, trench-coat et lunettes noires, sa guerre personnelle au cœur du cinéma français durant près de trois décennies* ». Plusieurs autres analyses, ainsi que des témoignages, dont celui, vachard, de Claude Chabrol : « *[...] la silhouette, l'apparence, l'image qu'il voulait donner de lui avaient fini par prendre une place considérable, presque malade, et devenaient plus importantes que lui-même*. »

La Résistance : histoire d'une mémoire

Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français : 1944-1994. De La Libération de Paris à Libera Me*, LHarmattan, 2001.

Un panorama complet et une utile mise en perspective, notamment sur les sources privilégiées par les cinéastes.

Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, Le Seuil, 1987, rééd. « Points Seuil », 1990.

Un classique sur la mémoire de l'occupation, et la manière dont elle s'est diffractée. Ce livre de référence passe étrangement à côté de *L'Armée des ombres* : « *Le film de Melville est précisément trop proche des hommes, des résistants dans leur diversité de tempérament, et pas assez de la Résistance, de l'idée abstraite et intemporelle consacrée par de Gaulle, via Malraux. Trop imprégnée de la destinée humaine, il lui manquait peut-être le souffle politique*. »

Serge Wolikow (dir.), *Les Images collectives de la Résistance*. Éditions universitaires de Dijon, 1997.

Un collectif balayant les divers types de représentations. Dans l'article « *La Résistance filmée : construction d'une mythologie* », Sylvie Lindeperg distingue

trois périodes dans la figuration cinématographique de la Résistance, entre 1944 et 1969 : « *les premières formulations du mythe* », son « *inversion* » puis sa « *translation* » gaullienne. Elle rappelle combien, entre 1945 et 1957 (le retour de De Gaulle), certains cinéastes français ont volontiers noirci la Résistance, annonçant le relativisme de la « *mode rétro* » : c'est notamment le cas dans *Nous sommes tous des assassins* (André Cayatte, 1952), où un alcoolique illettré, autrefois préposé aux basses œuvres de la Résistance, continue à assassiner après la Libération.

« *Anti-rétro : entretien avec Michel Foucault* », par Pascal Bonitzer et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 251-252, juillet-août 1974, pp. 5-18.

Un entretien limpide sur l'usage de l'histoire dans des récits de fiction, qui peut être complété par la lecture de *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (Folio Histoire), témoignage d'un meurtrier du XIX^e siècle où Foucault trouve une nouvelle manière de « raconter » l'histoire, et adapté par le réalisateur René Allio en 1976.

Questions esthétiques

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975, rééd. « Points Seuil », 1996.

Un essai fondateur, qui a formalisé l'autobiographie en tant que genre, et peut être éclairant sur le film de Melville.

« *Où sont passées les couleurs ?* », *Vertigo* n° 23, Images en manœuvres Éditions (Marseille), 2003. Un dossier sur les enjeux contemporains du gris au cinéma et les différents procédés qui permettent de le « fabriquer » à l'écran. Il comporte notamment un texte de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman, dont un livre a particulièrement investi la question de la grisaille, à propos du plasticien Claudio Parmiggiani : *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Éd. de Minuit, 2001.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

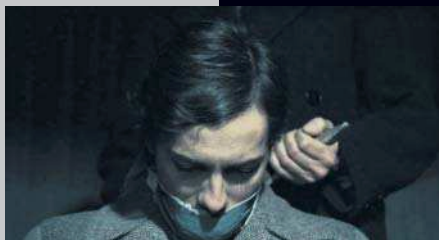
RÉDACTEUR DU DOSSIER

Hervé Aubron est critique aux *Cahiers du cinéma* et à la revue *Vertigo*. Il prépare une thèse consacrée à la notion de kitsch au cinéma (École des hautes études en sciences sociales). Il a collaboré à divers titres de presse, dont *Libération*, et vient de publier un essai sur *Mulholland Drive*, de David Lynch (Éditions Yellow Now).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Fabien Bouilly est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Paris 10-Nanterre. Il a collaboré à plusieurs revues (*Vertigo*, *CinémAction*, *La Licorne*, *Senses of cinema*, *Rouge*, etc.) et ouvrages, en particulier *La Vie nouvelle, nouvelle vision* (Léo Scheer) et *Histoire(s) de films français* (Bordas).

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine



**CAHIERS
DU CINÉMA**
CNC

Culture
Communication
Ministère