

## **Le cauchemar des chats : Film noir et *Le Cercle rouge***

**Daisuke Miyao**

Professeur, Université de Californie à San Diego, [dmiyao@ucsd.edu](mailto:dmiyao@ucsd.edu)

Daisuke Miyao est professeur de la chaire « Hajime Mori » en langue et littérature japonaises à l'Université de Californie à San Diego (UCSD). Miyao est l'auteur de *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema* (Durham: Duke University Press, 2013), *Eiga wa neko dearu: Hajimete no cinema sutadizu* (Le cinéma est un chat: Introduction aux études cinématographiques) (Tokyo: Heibonsha, 2011), et *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom* (Durham: Duke University Press, 2007). Il a également dirigé l'*Oxford Handbook of Japanese Cinema* (New York: Oxford University Press, 2014) et *Transnational Cinematography Studies* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2017) avec Lindsay Coleman et Roberto Schaefer, ASC.

**Mots clés** : Film Noir, Jean-Pierre Melville, Éclairage, Rêve, Flashback, Voix over, Police, Hollywood, Chat

## **Le cauchemar des chats : Film noir et *Le Cercle rouge***

Daisuke Miyao

### **Introduction : Qu'est-ce que le film noir ?**

Néons. Phares dans la nuit. Ampoules nues. Des rues mouillées par la pluie. Des stores baissés sur les fenêtres. Miroirs. Tout le monde semble savoir ce qu'est le film noir. Et chacun peut parler de ses caractéristiques emblématiques: des styles visuels renvoyant aux cauchemars comme l'éclairage contrasté et un décadage en diagonale; des styles narratifs aussi étonnants que la voix over et le flashback; des personnages obsessionnels comprenant des femmes fatales, des officiers de police et des détectives privés. En outre, des cinéastes de légendes comme les célèbres émigrés européens (Lang, Preminger, Wilder...) sont parmi les grands réalisateurs de ces films.

Les critiques ont souligné que le renouveau de l'éclairage expressif a été influencé par des cinéastes et des techniciens allemands et autrichiens. Cette influence est devenue prépondérante quand les grands artistes du cinéma européen ont fui vers Hollywood, au moment où l'Europe était contrôlée par les Nazis, entre 1933 et 1945. Ces émigrés arrivaient en Californie avec leur expérience des films dits « expressionnistes allemands » (Eisner : 9-16). Ces films représentaient souvent l'anxiété et la paranoïa de personnages vivant dans de grandes villes, y compris des criminels, des détectives et des policiers, en utilisant un éclairage extrêmement contrasté et des décors intentionnellement déformés.

La technique du flashback a également été utilisée dans le cinéma depuis le muet. Le flashback est la présentation psychologique d'un point de vue. Dans le film noir, quand un personnage est assis dans un dîner, ou interrogé par la police, on enregistre sa confession. Son regard se perd dans le vide. Après un gros plan sur son visage, la séquence, présentant le passé vécu par le personnage, commence. C'est un début typique de la technique du flashback. Ainsi, les spectateurs revivent une histoire de son point de vue. De plus, les scènes de flashback sont souvent accompagnées d'une narration par le personnage, qui se souvient du passé. Cette technique s'appelle voix over.<sup>1</sup> Une telle narration ressemble à ceci: « Oui, je l'ai tué. Je l'ai tué pour l'argent -et pour une femme. Je n'ai pas eu l'argent et je n'ai pas eu la femme. Beau travail, n'est-ce pas? Tout a commencé en mai dernier. C'était la fin du mois mai, c'était... ». C'est le début de la confession du protagoniste, vendeur d'assurance joué par Fred MacMurray, dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944).

L'important dans le flashback et la voix over est que le passé n'existe que dans la mémoire de celui qui parle. Le passé dont il se souvient n'est peut-être pas celui qui s'est vraiment produit. Ce n'est peut-être qu'un fantasme. En fait, on peut trouver des films hollywoodiens des années 1940, qui se révélaient être des rêves ou des cauchemars. L'exemple le plus célèbre est probablement *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*, Fritz Lang, 1944). Un professeur de psychologie criminelle (Edward G. Robinson), marié, avec deux enfants, voit le

portrait d'une très belle femme dans une vitrine. La femme apparaît alors juste derrière lui. Le professeur est totalement séduit et finit par commettre un meurtre. Un autre exemple est *Laura* (Otto Preminger, 1944). Bien qu'il n'y ait aucune certitude, ce film semble finir par un rêve. Kristin Thompson analyse la seconde moitié du film *Laura* comme le rêve du détective de police (Dana Andrews) qui enquête sur le meurtre de Laura Hunt (Gene Tierney) (Thompson : 162-194). En effet, le détective s'endort au milieu du film.

Dans le même temps, cependant, tout le monde semble savoir que l'une de ces caractéristiques ne suffit pas à définir le film noir. Il est très difficile de trouver des films qui contiennent toutes ces caractéristiques. Si nous visons une définition inclusive, la liste serait presque infinie. Les images du film noir flottent comme un mirage, mais il est impossible de les saisir. En d'autres termes, comme le disent les spécialistes de ce cinéma James Naremore et Hideyuki Nakamura, le film noir existe comme un discours, mais il n'y a pas de film noir en soi (Naremore : 11-26, Nakamura 2000 : 140-157).

À l'origine, le terme « film noir » était utilisé par les critiques de films français, avant la Seconde Guerre mondiale, pour désigner certains films français, dont *Le Quai des Brumes* (Marcel Carné, 1938) et *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938). Certains critiques considéraient ces films comme moralement indéfendables. Le spécialiste du cinéma français, Charles O'Brien souligne que le terme « film noir » est apparu pour la première fois sous la plume de journalistes français, dès 1938-1939, de façon méprisante. Selon O'Brien, le terme suggérait initialement « une réponse essentiellement affective à un groupe de films qui semblait transgresser la moralité de la culture nationale » (O'Brien : 8). En 1939, Georges Altman, critique de cinéma à *La Lumière*, a parlé du film noir en ces termes : « LE PUBLIC est embarrassé. Les "critiques" sont indignés par une forme de moralité. Tous ceux qui pensent que le cinéma est juste une forme douteuse de divertissement ou une forme abjecte de plaisir ne peuvent tout simplement pas comprendre » (Abel : 266-267). Nakamura souligne que les critiques ont utilisé le terme « film noir » pour évaluer les films plus tard classés dans le groupe du « réalisme poétique » et / ou parfois de l'avant-garde. Ces films pouvaient choquer et troubler les spectateurs dans un but artistique (Nakamura 2000 : 148). L'expression « Film noir » a émergé comme un terme discursif pour évaluer certains types de films du point de vue de la morale ou de l'art.

Puis, après la Seconde Guerre mondiale, le terme film noir a été appliqué par des critiques de cinéma français pour décrire une certaine tendance des films hollywoodiens - *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*, John Huston, 1941), *Double Indemnity*, *Laura*, *Murder, My Sweet* (*Adieu, ma belle*, Edward Dmytryk, 1944) et *The Woman in the Window*, pour être plus précis. Nombre de ces films avaient pour thèmes le souvenir de la guerre, la menace du communisme, la corruption dans les villes, la paranoïa face aux institutions et une certaine angoisse face à la participation grandissante des femmes dans la société. Tous ces films avaient un style développant un éclairage contrasté et une utilisation intensive du flashback et de la voix over. Ce que les critiques français ont reconnu et hautement apprécié, ce sont des qualités proches de celles du réalisme poétique et/ou de l'avant-garde. Ils avaient apprécié, dans certains films français d'avant-guerre, cette noirceur réaliste et espéraient que les films français d'après-guerre retrouvent ce niveau, pour défendre l'industrie cinématographique française de l'invasion des productions venues d'Hollywood. Encore une fois, le film noir est apparu dans la France de

l'après-guerre, comme un terme discursif. Les films que les critiques français ont dénommés ainsi n'ont pas été produits sous une catégorie « film noir ».<sup>ii</sup>

Ce genre n'existait pas dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, même lorsque Raymond Borde et Étienne Chaumeton ont publié en 1955 le premier livre sur le film noir, *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, et l'ont décrit comme un genre déjà décédé. Nakamura considère la rétrospective du film noir de 1971 au FILMEX, un festival de film à Los Angeles, comme l'événement significatif, dans lequel le terme français, « film noir », a été « importé » pour « célébrer la qualité artistique des films américains des années 1940-1950 » (Nakamura 2009 : 71-72). En d'autres termes, un genre a été inventé dans un discours critique, qui a tenté de défendre un type particulier de films comme forme supérieure de la culture américaine. C'est seulement alors que le film noir a été utilisé par les studios et les marchés vidéo -à Hollywood et à l'étranger- comme un genre commercial inclusif et que les universitaires l'ont adopté, en particulier pendant la période de formation des études cinématographiques, en tant que catégorie dans l'étude de l'histoire de l'après-guerre du cinéma américain.

Il est vrai que les films policiers étaient très populaires en France, de la fin des années 1950 à la fin des années 1970. Certains critiques affirment même qu'un quart du cinéma français de cette période était constitué de films policiers (Vincendeau : 140). Pourtant, dans son film, *Le Cercle rouge*, en 1970, le réalisateur Jean-Pierre Melville se réfère à certains styles visuels et narratifs du film noir, des éclairages contrastés et des flashbacks en particulier, plus visiblement que d'autres films français de la période, alors que de nombreux critiques considéraient que l'époque classique du film noir était depuis longtemps disparue. Cela ne signifie pas que Melville a adopté une approche plus réaliste dans le genre du film policier. L'épigraphe d'ouverture du *Cercle rouge* n'est rien d'autre qu'une invention orientaliste de Melville. Cela indique son rejet du réalisme et son approche fictive dans ce film. Le texte, supposé transmis par Rama Krishna, apparaît sur un écran sombre avec un joyeux Bouddha de jade dans un projecteur : « Quand des hommes, même s'ils l'ignorent, doivent se retrouver un jour, tout peut arriver à chacun d'entre eux et ils peuvent suivre des chemins divergents. Au jour dit, inéluctablement, ils seront réunis dans le cercle rouge ». Le contraste de la lumière et de l'ombre, le Bouddha riant et le texte inquiétant sont trop frappants pour présenter le film comme une œuvre réaliste. Cet *incipit* prévient plutôt le spectateur qu'il va voir une fable tragique. Melville a, lui, présenté *Le Cercle rouge* comme un film avec des situations absolument et totalement conventionnelles, du début à la fin (Vincendeau : 192).

Dans cet essai, je vais analyser le texte du *Cercle rouge* d'un point de vue esthétique et ciné-linguistique. De plus, je vais adopter une approche historique et interculturelle pour faire diverses connexions entre ce film et les productions américaines des années 1940-1950. Ce faisant, je dirai que *Le Cercle rouge* relance les thèmes centraux du genre, y compris la paranoïa envers l'autorité, la corruption des villes, et présente un commentaire sociopolitique sur la condition historique de la France à la fin des années 1960 et au début des années 1970. À cet égard, il s'agit d'une tentative de lecture interdisciplinaire du *Cercle rouge*. Étonnamment, les éléments clés de ma lecture sont des chats.<sup>iii</sup>

## Le rêve de Mattei

Marseille, 19h59. Une voiture noire ignore un feu rouge et roule à pleine vitesse. Quatre hommes avec des gueules de durs à cuire sont dans la voiture. C'est l'ouverture typique d'un film de gangster. Mais en fait, trois de ces hommes sont des policiers. Le commissaire Mattei (Bourvil) veut transporter le criminel Vogel (Gian Maria Volonté) à Paris par le train de nuit de 20 heures. Mattei prend le train juste à temps. Il oblige Vogel à se coucher sur la couchette supérieure dans un wagon-lit et il le menotte au montant de la couchette. Le lit est trop petit pour un homme grand comme Vogel, et il a l'air mal à l'aise. Mattei prend une cigarette, allume son briquet et regarde Vogel sur le lit. Est-ce qu'il pense lui proposer une cigarette ? Mais il s'arrête et range aussi sa cigarette. Il éteint la lumière centrale, allume la veilleuse, s'assied au bord du lit et regarde Vogel. Un gros plan du visage de Vogel suit. Il s'agit d'un plan subjectif du point de vue de Mattei. Ensuite, un gros plan du visage de Mattei apparaît. Juste un instant, il regarde directement la caméra comme s'il s'intéressait aux spectateurs. Dans ses yeux glisse rapidement une expression contemplative. Puis, il lève les yeux. Le plan qui suit n'est pas de Vogel, mais un gros plan sur un autre individu. C'est le visage du voleur Corey (Alain Delon), qui se trouve sur un lit, tout comme Vogel, mais dans une cellule de la prison de Marseille. Qu'est-ce que cela signifie ? Le montage semble identique. Est-ce que cela signifie que Corey est aussi vu par Mattei ?

Un gardien de prison se faufile dans la cellule de Corey et lui propose « un casse » à Paris. Corey regarde le gardien. Mais le plan suivant est sur Mattei. La scène retombe brusquement dans le train de nuit. Mattei s'assied comme s'il regardait Corey. Est-ce que Corey a parlé au gardien de prison ? Quand Mattei relève encore une fois les yeux, c'est Vogel qui est dans le lit. Un autre gros plan de Mattei est inséré, mais cette fois, il ne regarde ni la caméra, ni personne. Il baisse les yeux. En vérifiant qu'il n'est pas surveillé, Vogel commence à débloquer ses menottes avec une épingle qu'il a cachée dans la poche de son manteau. Dans le plan suivant, Corey est libéré de prison après avoir récupéré ses biens.

Lorsque la scène reprend dans le wagon-lit, Mattei est couché sur son lit et ferme les yeux. Quand Mattei déplace son corps épuisé et recouvre ses yeux avec ses mains pour dormir, Vogel au-dessus de lui, donne un violent coup de pied, éclate la fenêtre du compartiment et saute hors du train. Pendant ce temps, Corey prend son petit déjeuner dans un café de Marseille. Après avoir récupéré de l'argent auprès d'un homme qu'il connaissait, Corey achète une voiture d'occasion et roule vers Paris. Ainsi, deux criminels sont libérés entre Marseille et Paris.

Je souligne que, jusqu'à présent, il n'y a aucune indication de relation entre Vogel et Corey. Les actions des deux personnages, qui sont dans des endroits différents, se manifestent tour à tour comme si c'était du point de vue de Mattei. L'utilisation du montage en caméra subjective donne l'impression que Mattei les regardait en même temps.

Ces deux criminels, qui n'ont pas de relation antérieure, se rencontrent par hasard. Entre eux se noue instantanément un lien fort. Et ils commencent très vite à préparer un casse. La rencontre se produit parce que Vogel perd ses poursuivants habilement dans une forêt et se cache dans le coffre d'une voiture garée près d'un restaurant routier. Cette voiture appartient à Corey qui se dirige vers Paris. Après le repas, Corey roule jusque dans un champ isolé et boueux. Il dit à

Vogel de sortir. Vogel demande à Corey s'il l'a vu se cacher dans le coffre. Corey répond oui. Cependant, pendant la scène du restaurant, Corey n'a jamais regardé dehors, alors qu'il prenait son repas près de la fenêtre. Comment sait-il que Vogel se cache dans le coffre ? Corey dit à Vogel qu'il vient de sortir de prison et lui jette un paquet de cigarettes et un briquet.

A cet instant, dès qu'ils se regardent, ils se comprennent. Les plans de Corey et les plans en contre-champ de Vogel, avec des regards-caméra, se répètent plusieurs fois comme s'ils se regardaient intensément dans les yeux. Est-ce un coup de foudre ? Dans le cinéma hollywoodien, Humphrey Bogart offre une cigarette à Lauren Bacall dans *The Big Sleep* (*Le Grand sommeil*, Howard Hawks, 1946), et Orson Welles fait de même avec Rita Hayworth dans *The Lady from Shanghai* (*La Dame de Shanghai*, Orson Welles, 1948). Ils se regardent et tombent amoureux.

Comment Corey sait-il que Vogel se cache dans le coffre ? Pourquoi deviennent-ils amis instantanément ? Pourquoi ont-ils confiance l'un dans l'autre si rapidement ? Le film n'offre pas d'explication. Après cette rencontre initiale, ils réussissent brillamment un casse, Place Vendôme et cela renforce encore leurs liens. Jansen (Yves Montand), un ancien policier, qui a été renvoyé pour corruption, contribue au cambriolage. Jansen est un tireur d'élite, mais il est devenu alcoolique. Sa dépendance est si sévère que le *delirium tremens* lui fait imaginer des lézards, d'autres reptiles, des rats, des araignées et des scorpions. Ils s'infiltrèrent dans son lit dans ses cauchemars. Mais dès que Jansen reçoit un appel téléphonique de Corey, il se transforme en un parfait gentleman, sobre et chic, en une seule journée. Il montre aussi son incroyable talent pendant le casse.

Mais que faire si cette histoire de la rencontre de Vogel et de Corey, du rétablissement de Jansen et de leur succès, trop beau pour être vrai, n'existe que dans l'esprit de Mattei ? Supposons que toute cette histoire ne soit qu'un rêve ou un fantasme. Le montage avec des plans subjectifs dans la séquence d'ouverture, et le fait que Mattei regarde directement dans la caméra, pourraient s'expliquer ainsi.

Habituellement, si un personnage à l'écran regarde la caméra, il ou elle parle aux spectateurs. Par exemple, dans *Lady in the Lake* (*La Femme du lac*, Robert Montgomery, 1947), un film noir hollywoodien, Phillip Marlowe (Robert Montgomery) parle face-caméra et nous dit que c'est une histoire qu'il a vécue. « Vous verrez tout comme je l'ai vu ». Dans *Lady in the Lake*, la caméra subjective est utilisée partout, et l'histoire est littéralement racontée du point de vue de Marlowe. Comme dans le cas de *Lady in the Lake*, est-il possible de considérer *Le Cercle rouge* comme une histoire racontée du point de vue de Mattei ? Peut-être que lorsque Mattei regarde Vogel, il imagine l'existence de Corey, un autre criminel. Il aurait pu voir Corey à la prison des Baumettes, à Marseille, où il a récupéré Vogel. Jansen est son ancien collègue. L'imagination de Mattei pourrait l'amener à visualiser un casse réalisé par les trois hommes.

Si nous pensons de cette façon, la rencontre accidentelle entre Vogel et Corey et leur incroyable coup de foudre deviennent plus crédibles. L'enchaînement incroyable d'actions silencieuses devient acceptable, lorsque Vogel et Corey parcourent des passages labyrinthiques, vont d'une rue à une cour, puis d'un toit à une fenêtre, pour arriver enfin dans une bijouterie, en douceur, et sans aucun son. Ils agissent comme deux chats. En fait, les critiques décrivent souvent les mouvements gracieux d'Alain Delon comme félins. Tout cela pourrait se justifier plus facilement

s'il s'agissait d'un rêve fait par Mattei. La scène de casse de 25 minutes n'a absolument aucun dialogue. Cela donne l'impression d'un film muet. Il est naturel de ne pas avoir de bruit réel si c'est une séquence de rêve. Au-delà des déplacements silencieux sur un bâtiment de la Place Vendôme, des symboles aussi célèbres que la Tour Eiffel ou la Colonne Vendôme se distinguent magnifiquement sur un ciel turquoise comme une image de carte postale. Une telle vue peut également appartenir à un rêve.

La vedette Alain Delon joue Corey. Le spectateur peut donc croire que le personnage principal de ce film est Corey et que l'histoire est racontée de son point de vue. Mais ce film ne se termine pas par une image de Corey, abattu avec Vogel et Jansen. Au lieu de cela, l'expression triste sur le visage de Mattei, qui vient de les tuer, s'affiche à l'écran pendant un long moment. Est-il inconsolable après un cauchemar dont il vient de se réveiller ? Jean-Pierre Melville, réalisateur du *Cercle rouge*, a déclaré que le comédien populaire Bourvil qui a joué le rôle de Mattei a ajouté une touche humaine à ce film (Nogueira : 154). Bourvil était déjà gravement malade lors de la production du film. Il est mort juste avant sa sortie. Pour ce célèbre comédien, l'expression ineffable à la fin du *Cercle rouge* fut sa dernière apparition à l'écran. Albert Bolduc de *Positif* a écrit que les personnages de ce film étaient comme des marionnettes sans expression (cité par Vincendeau : 190). Si toute l'histoire est le rêve de Mattei, peut-être est-ce pour cela que les personnages se comportent comme des marionnettes.

La façon dont Mattei poursuit Vogel, Corey et Jansen est obsessionnelle. Tout d'abord, la poursuite de Vogel dans la forêt mobilise même des chiens policiers. Le plan extrêmement long d'un grand nombre de policiers qui marchent dans un champ, côte à côte, est tout simplement spectaculaire. Il semble même ridicule qu'il y ait autant de policiers pour un seul homme. Ensuite, Mattei exerce une forte pression sur tous les informateurs qu'il connaît. Il menace des grands chefs de gangs. Quand un de ces gangsters respecte le « code d'honneur » et ne parle pas, Mattei le fait chanter en arrêtant son fils pour un petit crime. Mattei ne s'inquiète même pas quand le jeune criminel tente de se suicider. Un journal de gauche de la période a accordé une attention particulière à la méthode d'enquête très « énergique » de la police (Vincendeau : 190). Il a souligné que ce film représente de manière critique le renforcement du système de surveillance d'un état policier. Pourquoi Mattei se fixe-t-il autant sur Vogel, Corey et Jansen ?

Au milieu de cette chasse à l'homme compulsive, Mattei retourne à son appartement à plusieurs reprises. Trois chats l'attendent dans ce lieu. C'est uniquement quand il nourrit ses chats, que sa voix se radoucit et qu'il arrive même à sourire. C'est comme si l'alimentation de ses chats était l'élément essentiel de sa vie. Mattei ne prend aucun repas dans ce film. Il ne fume jamais non plus. Mais il a toujours du pâté délicieux, dans une assiette, qu'il sort de son réfrigérateur pour nourrir ses chats.

En revanche, Corey, qui n'existerait que dans le rêve de Mattei, mange un certain nombre de fois dans ce film -dans un café à Marseille, dans un restaurant sur l'autoroute, entre autres. Il passe devant un restaurant une fois sans s'arrêter, mais il y retourne pour manger. Corey, contrairement à Mattei, est capable d'empathie. Il établit un lien affectif avec Vogel en lui donnant une cigarette. Si toute l'histoire sort de l'imagination de Mattei à partir du moment où il est dans le wagon-lit, le moment décisif, sans doute le déclenchement du rêve, peut se situer quand il se demande s'il peut proposer une cigarette à Vogel. Alors, si après cet instant tout le reste n'est

qu'un fantasme de Mattei, c'est lui qui nourrit, dans son rêve, non seulement ses chats, mais également Corey et Vogel ou qui donne de l'alcool à Jansen. C'est peut-être le rêve ultime de Mattei de donner de la nourriture et des cigarettes à ses chats ainsi qu'à ces hors-la-loi. Cela pourrait être la manifestation de son désir de capturer ces criminels qui vivent leur propre liberté au-delà de la loi et de l'ordre de la société, alors que cette société voudrait les placer sous son contrôle. Il peut vouloir prendre ces trois criminels sous son aile, ou même en faire ses animaux de compagnie -comme ses trois chats.

Si l'on considère *le Cercle rouge* comme un film sur le désir du public de garder les désaxés, les marginaux, sous contrôle, le film pourrait être considéré comme une allégorie de la France et de son état policier à la fin des années 1960, même si Melville l'a nié à plusieurs reprises. Il a dit: « Comme je ne veux jamais être à la mode, c'est bien malheureux qu'on parle de la police juste au moment où je sors ce film... Tout d'un coup, la police était soi-disant en question. C'est pas vrai. Elle ne l'est pas plus qu'elle ne l'a jamais été. Elle l'a toujours été si vous voulez. C'est un organisme en question, c'est tout. On y peut rien » (Entretien de Melville avec F. Barat, cité par Laborde et Servois : 44). Pourtant, Melville ne niait pas non plus que le système policier devenait de plus en plus bureaucratique.

*Le Cercle rouge* est sorti dans les salles le 21 octobre 1970. Ce fut un énorme succès. En France dans les années 1960, le contrôle gouvernemental de la politique et de l'économie, au nom de la modernisation, a atteint son apogée. Alors que la France était dans une période de stabilité politique et économique sous Charles de Gaulle, dans les années 1960, le mécontentement face à la lourdeur de la bureaucratie avait commencé à être souligné. Une telle agitation a explosé en mai 1968 alors que la grève générale se répandait, partant des universités pour toucher les usines et les administrations. Alors que le pays pouvait basculer dans une révolution de gauche, l'administration de Gaulle a recouru à l'action de la police, les CRS (Compagnie Républicaines de Sécurité), pour étouffer ces grèves. Dans le climat post-mai 1968, le critique Noël Simsolo a accusé Melville de soutenir la droite (gaulliste) et a déploré la façon dont *Le Cercle rouge* était en accord avec l'idéologie esthétique et politique du gouvernement sous lequel il avait été tourné (cité par Vincendeau : 190). Jacques Aumont dans les *Cahiers du cinéma* a également affirmé que ce film appuyait les politiques répressives du gouvernement. Pourtant, il convient de souligner que Mattei est présenté de manière sympathique tout au long du film, alors que l'action policière et la surveillance, sous son commandement, sont brutales et obsessionnelles. Le supérieur de Mattei le met même en garde contre ses actions. La présence de Bourvil, acteur comique très populaire depuis les années 1950, améliore cette caractérisation sympathique de l'inspecteur Mattei. En outre, Mattei lui-même est pleinement exposé à l'enquête menée par le commissaire de police plus insipide (François Perrier), qui examine attentivement le dossier de Mattei et surveille toutes ses démarches sur le terrain. Le commissaire indique même que la minorité ethnique à laquelle appartient Mattei (qui est d'origine corse) pose problème en tant que force de commandement.

Dans de telles conditions, Mattei voudrait peut-être échapper aux pressions bureaucratiques et devenir criminel, tout comme son ancien collègue Jansen. En réalité, Mattei ne peut pas franchir le pas -il ne peut même pas proposer une cigarette à Vogel dans le wagon-lit. Mattei pourrait être déchiré entre un désir caché et la maîtrise de soi, ce qui pourrait l'amener à fantasmer. Son désir devient difficile à cacher complètement. C'est peut-être la raison pour laquelle le commissaire,



qui ne lui fait pas confiance relit son dossier et demande aux affaires internes de vérifier sa conduite. Si l'histoire de ce film était le rêve de Mattei, l'enquête du commissaire pourrait être une expression de la peur et de l'anxiété de Mattei à propos de son propre désir caché. Vers la fin, Mattei prétend être un receleur qui peut écouler des bijoux sur le marché noir. Il attend Corey dans une boîte de nuit. Il peut enfin proposer une cigarette à un criminel. Il donne du feu à Corey. Peut-il lui allumer une cigarette uniquement parce que cela fait partie de son rêve ?

Pourtant, Mattei ne peut pas créer de lien avec Corey, malgré l'échange de cigarettes. C'est parce qu'ils ne se regardent pas. Mattei ne retire pas ses lunettes de soleil, même dans une boîte de nuit. Les lunettes noires semblent exprimer l'attitude irréductible de Mattei. Il ne peut toujours pas se rapprocher du criminel. Même si leur conversation est montée avec leurs visages en gros plan, en champ/contre-champ. Alors que Corey continue de regarder Mattei, il est difficile de voir ce que Mattei regarde en raison de l'épaisse barrière formée par les lunettes opaques. En outre, la lumière forte d'un côté laisse une moitié du visage de Mattei dans l'ombre.

En revanche, dans la scène qui suit directement, Corey et Vogel se regardent encore et encore. Corey est sur le point d'apporter seul les bijoux chez le faux receleur. Vogel insiste pour aller avec lui, mais Corey ne l'autorise pas. Leur conversation est montrée en gros plans en champ/contre-champ. Rien n'obstrue leur vision, ni lunettes de soleil, ni quoi que ce soit d'autre. Corey se tourne deux fois et regarde vers Vogel quand il sort de la pièce. Vogel continue de regarder dans la direction où Corey est parti, même s'il n'est plus là. Le plan du visage de Corey, qui est déjà dans l'ascenseur, est inséré plusieurs fois. Il semble que Vogel et Corey se regardent au-delà de l'espace. Si cette histoire est un fantasme de Mattei, des échanges de regards exagérés expriment son attitude obsessionnelle envers ce couple d'hommes.

Au moment où Mattei arrête Corey et le met en joue avec son arme, Vogel surgit brusquement par une fenêtre. Corey et Vogel tentent de s'échapper à nouveau ensemble. À la fin, Mattei ne peut rien faire d'autre que de tirer et de tuer les hommes qu'il semble admirer. Il ne peut pas les prendre sous son aile. Il ne peut pas changer de camp et devenir criminel avec eux. Le rêve de Mattei se termine d'une manière indécise entre désir et maîtrise de soi. Cela se voit dans le gros plan sur son expression désolée.

## **Conclusion: Le rêve de Melville**

Pour Jean-Pierre Melville, *Le Cercle rouge* était un hommage au film noir. On ne peut pas dire que tous les films policiers réalisés à Hollywood dans les années 1940, et que les critiques de cinéma français classaient comme film noir, ont utilisé un éclairage contrasté et des flashbacks. Mais lorsque Jean-Pierre Melville a tourné *le Cercle rouge*, comme un hommage au film noir, il était totalement conscient de ces techniques. Dans la scène du début, dans le wagon-lit plongé dans l'obscurité, une lumière nocturne crée une ombre marquée sur Mattei. Il se tourne directement vers la caméra avec une expression étrange, comme s'il voulait dire quelque chose. Puis il lève les yeux. Comme nous l'avons déjà vu, après le gros plan sur le visage de Mattei, le plan qui suit montre Corey sortant de prison. Si nous considérons que cet instant dans le montage marque le début de son flashback, ou son point de vue psychologique, ce que nous, les spectateurs, expérimentons, après cela, ressort de l'imagination de Mattei.

Il n'y a pas de voix over, mais son simple coup d'œil à la caméra pourrait servir de substitut. Il ne parle pas directement aux spectateurs. Mais ses yeux semblent aussi éloquents que sa langue. Contrairement à *The Woman in the Window*, il n'y a pas de scène qui montre Mattei revenir de son rêve à la réalité. Pourtant, quand on voit son visage rempli d'angoisse et de paranoïa, à la fin du film, il semble qu'il soit encore dans son cauchemar. L'historien du cinéma Robert Sklar explique : « la marque de fabrique du film noir est sa capacité à montrer des personnes emprisonnées dans des réseaux de paranoïa et de peur, incapables de différencier la culpabilité de l'innocence, le vrai du faux » (Sklar : 253). Mattei semble être piégé dans une telle toile de paranoïa. Melville a déclaré dans son interview pour *Le Monde* (22 octobre 1970) qu'il savait que le monde souterrain qu'il a décrit n'était pas la réalité du monde de la pègre, mais que ses films étaient des films rêvés (Vincendeau : 199). Nous pourrions soutenir que *Le Cercle rouge* est un film rêvé par Mattei.

Le rêve de Mattei dans *Le Cercle rouge*, le motif du personnage, qui nourrit ses chats et les implications sociopolitiques ne se limitent pas à ce film. Ces éléments apparaissent dans d'autres films de Melville, dont *Le Samouraï* (1967), qui a précédé *Le Cercle rouge*. Le film qui a réuni Melville et Alain Delon pour la première fois est aussi silencieux qu'un film muet, comme *Le Cercle rouge*. Dans l'ouverture du *Samouraï*, nous entendons de tout petits sons minuscules mais constants. C'est le chant d'un petit oiseau que le tueur à gage professionnel, Jef Costello (Delon), garde dans son triste et petit appartement. Jef ne change pas d'expression tout au long du film, mais il n'oublie jamais de nourrir son petit oiseau avant de sortir et après son retour à la maison. Selon Melville, Jef est amoureux de son oiseau. Il y a une scène dans laquelle Jef caresse doucement l'oiseau avec un paquet de billets.

Comme *Le Cercle rouge*, *Le Samouraï* commence avec une épigraphe orientaliste inventée par Melville. « Il n'y a pas de plus profonde solitude que celle du samouraï. Si ce n'est celle d'un tigre dans la jungle... Peut-être... *Le Bushido, Le Livre du samouraï* ». Cette citation apparaît sur un long plan de Jef immobile, couché sur un matelas blanc, avec des lunettes noires, dans son appartement solitaire. Deux fenêtres donnent une lumière douce dans la pièce. Jef tire sur une cigarette et la fumée flotte lentement. Lorsque le texte disparaît, le long plan tremble bizarrement avec des zoom avant et des zoom arrière rapides. Tout se passe comme si la scène était un cauchemar de Jef. En fait, au milieu du film, après s'être fait tirer dessus par un gangster, il s'endort, ce qui semble délirant. La scène suivante -une riposte suicidaire contre un chef de gang- pourrait être considérée comme le cauchemar de Jef. A ce moment-là, Jef regarde directement dans la caméra / les yeux des spectateurs. Juste avant de sortir pour passer à l'action, il regarde dans un miroir pour vérifier son apparence avec son chapeau. La caméra le montre de face. De même que l'histoire du *Cercle rouge* pourrait être revendiquée comme entièrement donnée du point de vue de Mattei, celle du *Samouraï* pourrait être le récit à la première personne de Jef, paranoïaque et obsessionnel. Comme Mattei nourrit ses chats, Jef nourrit son oiseau.

L'oiseau de Jef était en fait un chat. Melville a admis que *Le Samouraï* est un remake de *This Gun for Hire* (*Tueur à gage*, Frank Tuttle, 1942), un film policier d'Hollywood. *Tueur à gage* fait référence à l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur le personnage, comme l'ont souligné les critiques français des années 1940, qui ont inventé le terme film noir. Melville a visiblement fait référence au film et l'a transposé en 1967, à Paris, avec des personnages mis sous

surveillance constante par la police. Dans *This Gun for Hire*, le fait de nourrir un chat donne un certain caractère au protagoniste, un tueur à gage, Philip Raven, joué par Alan Ladd. Philip est toujours froid et ne montre aucune émotion. Il ne baisse la garde que devant ses chats. Au début du film, Philip est sur le point de quitter son petit appartement et remonte son pistolet sans aucune expression sur le visage. Il entend un chaton miauler dehors par sa fenêtre. Il sourit un peu et verse du lait dans une assiette pour le chaton. Quand une jeune femme essaie de chasser le chaton, il la saisit violemment, la gifle et la jette dehors. Comme Jef nourrit son oiseau, Philip nourrit son chat.

Après le grand succès du *Samourai* et du *Cercle rouge*, Delon a joué dans un film tourné à Hollywood, *Scorpio* (Michael Winner, 1973) quelques années plus tard. Un assassin français, Scorpio (Delon) vit dans un appartement avec ses chats noirs bien-aimés. Comme dans *Le Samourai*, Delon est allongé sur un lit quand le film commence. Lorsque son meilleur ami Cross (Burt Lancaster) suggère qu'il devrait laisser ses chats sortir parfois, il répond en disant qu'ils sont aussi faibles que des femmes et ne peuvent pas survivre dans la rue. Ses chats savourent du lait tandis que Scorpio vérifie son pistolet avec un visage sans émotion. Les chats détiennent la clé du destin du protagoniste. Scorpio ne peut pas se résoudre à tirer sur Cross, quand il découvre qu'il était un agent double. Quand il sort du parking souterrain, où il vient de tuer son meilleur ami, il trouve un chat sur un trottoir et s'approche pour le caresser. À ce moment, on lui tire dessus. Le film se termine sur un miaulement tragique. En d'autres termes, le rêve de Melville de chats et de films noir a été ramené à Hollywood par Delon.

En réalité, il est très difficile de faire manger des chats contre leur volonté ou de les faire jouer pendant le tournage d'un film. *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973) est un film qui raconte un tournage. Il y a une scène pendant laquelle l'équipe du film a du mal à obliger un chat à boire du lait. Un dresseur de chat dit que c'est étrange car il n'a pas nourri le chat pendant deux jours. J'ai moi-même essayé de filmer mon chat lors de la réalisation d'un film étudiant. Cela n'a pas fonctionné du tout parce que mon chat avait trop peur des gens et des voitures dans la rue. J'ai essayé de lui donner de la nourriture et des gâteries pour le calmer, mais ça n'a pas marché non plus. Mon visage avait-il la même expression angoissée que Mattei ? Probablement. Ou, tout simplement, était-ce un cauchemar ?

## ***Bibliographie***

ABEL, Richard, ed., *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939, vol. II 1929-1939*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

AUMONT, Jacques, *Cahiers du cinéma* 225, Novembre-Décembre 1970, 62.

BARNIER, Martin, « Voix over et peur au cinéma », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 22 | 2012, mis en ligne le 20 juillet 2012, consulté le 10 juillet 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/6536>.

BOILLAT, Alain, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007.

BOLDUC, Albert, *Positif* 124, février 1971, n.p.

BORDE, Raymond et CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.

CHÂTEAUVERT, Jean *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur, 1996.

EISNER, Lotte, *The Haunted Screen : Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1969.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris: CNRS Éditions, 2012.

LABORDE, Barbara et SERVOIS Julien, *Analyse d'une oeuvre: Le Cercle Rouge, J.-P. Melville, 1970*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010.

NAKAMURA, Hideyuki, « Firumu nowaru/Disukuru nowaru: Kokumin eiga to geijutsusei 1938-1949 nen » (Film noir/Discourse noir: National cinema and the artistic, 1938-1949), *Media Studies*, ed. Yoshimi Shunya, Tokyo, Serica Shobo, 2000, 140-157.

NAKAMURA, Hideyuki, « In the Name of 'Film Noir'?: Reconsidering the Noir Discourse », *iichiko: a journal for transdisciplinary studies of pratiques* 102, Spring 2009, 69-79.

NAREMORE, James, *More Than Night : Film Noir in Its Context*, Berkeley, University of California Press, 1998.

NOGUEIRA, Rui, *Melville on Melville*, New York, Vikings, 1972.

O'BRIEN, Charles, « Film Noir in France: Before the Liberation », *Iris* 21, 1996, 7-20.

PILLARD, Thomas « Négociations identitaires : le film noir française face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960) », Paris 10, 2013.

SKLAR, Robert, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, Revised and Updated, New York, Vintage, 1994.

THOMPSON, Kristin, « Closure within a Dream?: Point of View of *Laura* », *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988, 162-94.

VINCENDEAU, Ginette, *Jean-Pierre Melville: 'An American in Paris'*, London, BFI, 2003.

## Notes

---

<sup>i</sup> À propos de la technique de la voix over et de son implication, voir Jean Châteauvert, *Des mots*

<sup>ii</sup> Voir aussi les travaux récents sur le « film noir », par exemple, Thomas Pillard, « Négociations identitaires : le film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960) », Paris 10, 2013; Jean-Pierre Esquenazi, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris: CNRS Editions, 2012.

<sup>iii</sup> L'auteur souhaite remercier Martin Barnier d'avoir finalisé cet essai en français.