Le Cercle rouge : lectures croisées

Champs visuels

Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi,
Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez

Une collection d'ouvrages qui traitent de façon interdisciplinaire des images, peinture, photographie, B.D., télévision, cinéma (acteurs, auteurs, marché, metteurs en scène, thèmes, techniques, publics etc.). Cette collection est ouverte à toutes les démarches théoriques et méthodologiques appliquées aux questions spécifiques des usages esthétiques et sociaux des techniques de l'image fixe ou animée, sans craindre la confrontation des idées, mais aussi sans dogmatisme.

Dernières parutions

- Frank LAFOND, *Cauchemars italiens. Le cinéma fantastique, volume 1*, 2011.
- Frank LAFOND, *Cauchemars italiens. Le cinéma horrifique, volume 2*, 2011.
- Laurent DESBOIS, *La renaissance du cinéma brésilien (1970-2000), La complainte du phoenix*, 2010.
- Laurent DESBOIS, *L'odyssée du cinéma brésilien (1940-1970), Les rêves d'Icare*, 2010.
- Guy GAUTHIER, *Géographie sentimentale du documentaire*, 2010.
- Stéphanie VARELA, *La peinture animée. Essai sur Emile Reynaud (1844-1918)*, 2010.
- Eric SCHMULEVITCH, *Ivan le Terrible de S. M. Eisenstein. Chronique d'un tournage (1941-1946)*, 2010.
- David BUXTON, *Les séries de télévision : forme, idéologie et mode de production*, 2010.
- Corinne VUILLAUME, *Sorciers et sorcières à l'écran*, 2010.
- Eric BONNEFILLE, *Raymond Bernard, fresques et miniatures*, 2010.
- Marie-Jo PIERRON-MOINEL, *Modernité et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, 2010.
- Cécile SORIN, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, 2010.
- Daniel WEYL, *Souffle et matière*, 2010,
- Delphine ROBIC-DIAZ, *L'Art de représenter un engagement personnel*, 2010.
- Frédérique Calcagno-Tristant, *L'image dans la science*, 2010.
- Marguerite CHABROL, Alain KLEINBERGER, *Casque d'Or : lectures croisées*, 2010.
- Jean FOUBERT, *L'Art audio-visuel de David Lynch*, 2009.

Sous la direction de
Marguerite Chabrol et Alain Kleinberger

Le Cercle rouge :
lectures croisées

L'HARMATTAN

© L'HARMATTAN, 2011
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-54114-6

EAN : 9782296541146

Remerciements

Nous tenons à remercier Raphaëlle Moine et nos collègues de l'équipe de recherche HAR (Histoire des Arts et des Représentations, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense) dirigée par Christian Biet pour leur soutien dans la réalisation de ce volume.

Sommaire

Avant-propos..... 9

I Masculinité

Ginette Vincendeau

Le Cercle rouge : des hommes entre eux..... 15

Geneviève Sellier

André Bourvil chez Jean-Pierre Melville..... 33

II Cinéma d'auteur/cinéma grand public

Tim Palmer

Le Cercle rouge : Jean-Pierre Melville entre cinéma
d'auteur et cinéma populaire..... 51

Thomas Pillard

Au-delà de l'Amérique : *Le Cercle rouge* et le film
policier/criminel français..... 73

Laurence Schifano

Le dandysme dans *Le Cercle rouge* : l'art et la manière
de Melville..... 117

Jean-Étienne Pieri

Les descendants du *Cercle rouge* : les héritiers de Melville... 135

III Opacités

Marguerite Chabrol

Melville et l'esthétique de la tragédie..... 159

Alain Kleinberger

« Je ne suis pas certain qu'un cinéaste doive être un
documentariste de son pays ». La France du *Cercle rouge*.... 203

Présentation des auteurs..... 219

Index des films..... 223

Avant-propos

Marguerite Chabrol, Alain Kleinberger

Comme le volume publié l'an dernier autour de *Casque d'Or* de Jacques Becker, le présent ouvrage réunit un ensemble d'études destinées à être reprises sous forme d'analyses à destination des agrégatifs de lettres, lors de la Journée d'Étude du 5 mars 2011 « *Le Cercle rouge* : approches croisées », manifestation organisée à l'Institut National d'Histoire de l'Art, avec le soutien de l'Équipe d'Accueil, Histoire des Arts et de Représentations de l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense dirigée par Christian Biet, de l'Université Paris-Diderot et du CNED.

Ce recueil vise à la fois à compléter les communications qui seront proposées lors de ce rendez-vous, à alimenter la réflexion dans le cadre de la préparation au concours, mais aussi à ouvrir de nouvelles perspectives d'interprétations du *Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville, objet encore relativement peu abordé par la recherche cinématographique en langue française. Il ne s'agit pas d'une monographie sur le film, mais d'un ensemble de huit lectures, huit « études en rouge », apportant des éclairages différents et se rattachant chacune à des chantiers de réflexion plus vastes, ce qui explique aussi la richesse des références cinématographiques que l'on pourra rencontrer au fil des textes.

L'ouvrage est construit autour de trois grandes questions soulevées par l'œuvre de Jean-Pierre Melville, notamment mises à jour dans le livre de référence de Ginette Vincendeau¹.

¹ Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, Londres, BFI, 2003.

La première partie, dont les approches se fondent sur les apports des *gender studies* et des *star studies*, concerne l'image de la masculinité. Ginette Vincendeau montre dans « *Le Cercle rouge* : des hommes entre eux », que cette apothéose de la représentation melvillienne d'hommes sans femmes ne va pas sans misogynie, mais n'est pas à interpréter sous l'angle de la sexualité. Il s'agit surtout d'une *homosocialité* qui peut faire écho à la biographie du réalisateur et qui se rattache à un système de valeurs trouvant à s'exprimer dans le cinéma de genre, et le film de hold-up en particulier, apologie du professionnalisme, de la compétence et de la discipline. Cette vision de la masculinité n'est pas simplement abstraite : elle parle aussi de la France de la fin des années 1960 et de la « féminisation » de la société depuis la Seconde Guerre mondiale, qui a pu inquiéter les hommes et les rendre particulièrement nostalgiques.

Geneviève Sellier, se penchant sur le cas d'« André Bourvil chez Jean-Pierre Melville » aborde une figure moins typiquement melvillienne que celle d'Alain Delon. Second choix du réalisateur après la défection de Lino Ventura, Bourvil se révèle un acteur d'une grande profondeur : l'analyse de Geneviève Sellier montre que cette dimension dramatique du jeu du comédien n'était pas entièrement inédite en 1970 et n'a donc pas été « inventée » par Melville, bien que ce dernier ait métamorphosé l'acteur pour le faire entrer dans son univers. Le changement consiste surtout à extraire Bourvil de son costume d'acteur populaire, pour en faire une des incarnations les plus humaines de la filmographie de Melville.

La deuxième partie du volume éclaire une problématique centrale de l'ensemble de l'œuvre de Melville : sa double appartenance au cinéma d'auteur et au cinéma grand public². Tim Palmer, envisageant « Jean-Pierre Melville entre cinéma

² Ce qu'avait bien perçu Pierre Billard qui écrivait dès 1970 : « Entre le cinéma d'auteur, d'une hautaine intransigeance, et le cinéma commercial, livré pieds et poings liés aux impératifs de rentabilité, Melville lance le pont du cinéma d'auteur pour grand public ». Pierre Billard, « Autopsie d'un succès », *L'Express*, 9-15 novembre 1970.

d'auteur et cinéma populaire », rappelle d'abord la nature très schématique de ces deux catégories, figées en particulier par les critiques issus de la Nouvelle Vague. Il montre comment *Le Cercle rouge* joue de cette dichotomie, mélangeant au sein d'une même scène des indices caractéristiques des deux types de films. L'analyse s'appuie en particulier sur les morceaux de bravoure, le fameux cambriolage, et sur la représentation de la violence.

Pour éviter de réduire Melville à ses seules influences américaines en matière de cinéma populaire, Thomas Pillard interroge ce qu'il y a « Au-delà de l'Amérique ». En réaffirmant l'inscription du *Cercle rouge* dans l'histoire du « film policier/criminel français », il invite à éviter les erreurs induites par les références affichées par le cinéaste. Son étude, qui s'intéresse à ce qu'il y a de « typiquement hexagonal » dans *Le Cercle rouge*, suggère que Melville est davantage préoccupé par des modèles antérieurs aux années 1960 que par les films contemporains, affichant là encore une forme de nostalgie.

Centré sur « Le dandysme dans *Le Cercle rouge* : l'art et la manière de Melville », l'article de Laurence Schifano adopte un parti plus esthétique pour analyser le lien entre le maniérisme et un certain dandysme chez Melville. Revenant sur les modèles littéraires et cinématographiques du *Cercle rouge*, et notamment sur la conception baudelairienne du dandysme, l'analyse dévoile les paradoxes du dandysme et du narcissisme du *Cercle rouge*, qui va jusqu'à prôner l'anonymat de ses personnages ; mais il s'agit aussi d'une forme de dandysme moderne et cinéphile, fondée notamment sur des modèles américains comme celui d'Humphrey Bogart.

Jean-Étienne Pieri s'attache à la postérité de l'œuvre, aux « Descendants du *Cercle rouge* : les héritiers de Melville ». Le cinéaste a en quelque sorte fait école, non pas en France, mais principalement en Asie et aux États-Unis. L'étude envisage trois influences principales de Melville, qui peuvent conduire parfois à des trahisons : John Woo s'inspire de l'iconographie et de l'univers de Melville ; le cinéma américain postmoderne se nourrit de « résurgences » melvilliennes, mêlées à des choix antagonistes à l'esthétique du cinéaste français ; Johnnie To retient, quant à lui, le minimalisme du *Cercle rouge*, mais le

rattache à des scénarios de vengeance et à des motivations psychologiques bien différentes de celles du cinéaste français.

La troisième partie, enfin, s'interroge sur le rapport au réel que suggère la représentation melvillienne, sur l'imaginaire qu'elle construit et sur ce qu'elle ne nous dit pas explicitement. Elle vise à proposer une réflexion autour des zones d'ombres du film : non pas celles de l'esthétique du *noir*, mais des points qui résistent à l'interprétation derrière une hyper-lisibilité apparente des récits, et qui concernent assez systématiquement une réflexion sur le temps.

Marguerite Chabrol, s'intéresse à « Melville et l'esthétique de la tragédie », revenant sur une forme présente de manière ostentatoire dans les derniers films du cinéaste et qui contribue à la théâtralité de son œuvre. Si l'on retrouve bien, notamment dans *Le Cercle rouge* qui serait l'aboutissement du tragique melvillien, un traitement très précis des structures de la tragédie par l'invention de figures audiovisuelles, il convient de chercher ce qui n'est pas apparent chez Melville : la nature de la crise, qui renvoie davantage à l'expression de peurs primitives qu'à un conflit tragique à proprement parler.

En guise de conclusion, Alain Kleinberger se livre à une minutieuse observation du *Cercle rouge* à partir d'une déclaration de Jean-Pierre Melville : « Je ne suis pas certain qu'un cinéaste doive être un documentariste de son pays ». C'est « La France du *Cercle rouge* » qui se trouve alors mise en question. Proposant une lecture « maniaque » d'un film « maniaque », l'article relève toutes les petites incohérences du récit et révèle la nature du monde ainsi construit : la topographie imaginaire du film a bien quelque chose d'onirique, sinon de cauchemardesque, et *Le Cercle rouge* pourrait bien constituer à sa manière une petite entreprise de démolition. Fort heureusement demeure le cinéma : ce qui reste quand tout a disparu ?

I Masculinité

Le Cercle rouge : des hommes entre eux

Ginette Vincendeau

La question de la sexualité et des rapports sociaux de sexe dans *Le Cercle rouge*, comme dans tous les films de gangsters de Jean-Pierre Melville, est à la fois évidente et mystérieuse. Même les critiques français, traditionnellement imperméables aux approches *gender*, n'ont pas manqué de remarquer que *Le Doulos* (1962), *Le Deuxième Souffle* (1966), *Le Samouraï* (1967), *Le Cercle rouge* (1970) et *Un flic* (1972) intensifient la masculinité d'un genre déjà fortement connoté comme tel. *Le Cercle rouge* en est un exemple flagrant, puisqu'il se dispense presque entièrement des femmes. De là, jugements, appréciations, voire accusations de machisme ou misogynie d'une part et de sous-entendus homoérotiques d'autre part ont fusé. Pourtant, s'il est certain que Melville marginalise les femmes, les personnages masculins qu'il met en scène sont loin d'être des manifestations d'un machisme triomphant. Les gangsters de Melville sont des êtres mélancoliques, profondément solitaires et vulnérables qui évoluent dans un monde crépusculaire ; leur issue est tragique, au-delà des conventions du genre. Pour décrypter la représentation de la masculinité dans *Le Cercle rouge*, nous avons choisi trois pistes : biographique (à travers l'auteur), générique (le film de gangsters) et textuelle (la mise en scène du film). Par ailleurs, la vision melvillienne de la masculinité – aussi mythique et dépouillée soit-elle – n'en est pas moins profondément ancrée dans son époque : avec plus de 4,3 millions de spectateurs en France, *Le Cercle rouge* fut aussi le plus populaire des films de l'auteur.

L'homme qui aimait les histoires d'hommes

Réalisateur pointilleux et autoritaire, Melville aimait contrôler tous les stades de la réalisation de ses films et, de 1956 à 1967, il posséda son propre studio. Même si un certain nombre de ses films sont des adaptations de romans (ce qui n'est d'ailleurs pas le cas pour *Le Cercle rouge*), il fut tout le long de sa carrière très impliqué dans l'écriture des scénarios et des dialogues de ses films, ainsi que dans leur production, le choix des acteurs et le montage¹. Sans tomber dans l'auteurisme primaire, il est donc légitime dans le cas de Melville de mettre en rapport la personnalité de l'auteur et ses personnages masculins récurrents, d'autant plus que, dans une certaine mesure, il encouragea lui-même cet amalgame. Ainsi, animé par une passion quasi-religieuse pour le cinéma américain, Melville cultiva « à la ville » une image macho, à mi-chemin entre le héros de western et le gangster, circulant dans Paris au volant d'une énorme voiture américaine, vêtu d'un Stetson et de lunettes noires. Par ailleurs les témoignages concordent sur son aura de « maître » ou de « padrino »² qui aimait créer des liens particulièrement forts avec de jeunes collègues masculins tels que Philippe Labro et Volker Schlöndorff, qu'il traitait comme ses fils symboliques. Pas surprenant, donc, que des insinuations quant à sa propre sexualité émaillent les commentaires, jamais démontrées, pourtant suffisamment persistantes pour ne pas être ignorées, d'autant plus qu'elles font écho à l'ambiguïté sexuelle de ses personnages. Ainsi, Schlöndorff affirme : « Comme le curé de *Léon Morin [prêtre]*, les gangsters du *Doulos* sont des hommes sans femme. Et là, le lien avec l'homme Melville est évident. Avec cette description quasi obsessionnelle de héros solitaires, c'est de lui que nous parle Melville »³. Pourtant,

¹ Pour une étude plus approfondie de Melville et de ses films, voir Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : An American in Paris*, Londres, BFI, 2003.

² Philippe Labro, « Jean-Pierre Melville ou s'avancer masqué », in Labro, *Je connais des gens de toutes sortes*, Paris, Gallimard, 2002, p. 128-129.

³ Volker Schlöndorff, *Les Nouvelles*, 17-23 novembre 1983, p. 49.

Melville n'en fut pas moins marié toute sa vie à sa femme Florence, et un certain nombre de ses proches ont mis l'accent sur le goût du cinéaste pour les femmes⁴ – parmi eux Jean-Luc Godard qui, dans un aparté étonnamment désinvolte, indique qu'« avec lui je pouvais parler des femmes [...] il me trouvait des filles si j'en avais besoin, ce n'était pas tabou pour lui, et ça m'a influencé »⁵ ou Daniel Cauchy, l'un des interprètes de *Bob le flambeur*, qui résume joliment la situation : Melville, dit-il, « aimait beaucoup les femmes, mais adorait les histoires d'hommes »⁶.

Et en effet les films de Melville racontent, dans leur majorité, des « histoires d'hommes », des histoires de gangsters entre eux (*Le Doulos*), de gangsters et de policiers (*Bob le flambeur*, *Le Samourai*, *Le Cercle rouge*, *Un flic*), ou simplement d'hommes entraînés dans une aventure, à deux (*Deux hommes dans Manhattan*, *L'Aîné des Ferchaux*) ou en groupe (*L'Armée des ombres*). Pour comprendre la singulière ubiquité de ce schéma narratif, plutôt que d'émettre des spéculations sur une hypothétique homosexualité, du metteur en scène ou de ses personnages, il sera plus utile de se tourner vers le concept d'homosocialité. Le terme signifie la préférence – culturelle, sociale, institutionnelle – pour la compagnie des membres de son propre sexe, sans nécessairement impliquer une attraction érotique. De par sa nature, la société patriarcale a longtemps favorisé l'homosocialité chez les hommes. Dans le monde homosocial les rapports sociaux ainsi que les émotions circulent entre hommes, excluant les femmes *de facto*. Pour quelqu'un de la génération de Melville (né en 1917) le passage à l'armée, la guerre et la résistance, puis la fréquentation du monde du cinéma dans les années 1950 et 1960, impliquaient de vivre dans un monde d'hommes et il est donc permis à cet égard

⁴ Jacques Nataf (compagnon de Melville à l'armée, interviewé par Ginette Vincendeau) et Daniel Cauchy (*Bob le flambeur*, interview Criterion DVD) confirment l'hétérosexualité de Melville.

⁵ *Godard par Godard, Les années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris, Éditions de l'Étoile/Flammarion, 1989, p. 27.

⁶ Daniel Cauchy, *Bob le flambeur*, interview Criterion DVD.

de considérer ses choix artistiques comme en accord avec sa vision du monde.

Du monde homosocial masculin à la misogynie, il n'y a qu'un pas. Melville l'a-t-il franchi ? Une ancienne étudiante de l'IDHEC au moment où Melville y donna quelques cours, Dominique Crèveœur (devenue par la suite productrice), semble le confirmer. Melville avait donné à la classe un exercice sur *L'Armée des ombres*. Rendant le travail corrigé :

Il a appelé les auteurs des devoirs intéressants pour commentaires. En troisième position, il a appelé Dominique Crèveœur. Et donc je me suis levée. Il a dit : « Il est où Dominique Crèveœur ? » J'ai répondu : « Là », en levant la main. Et quand il a vu que c'était une femme, il a reposé le dossier et a pris en main le suivant. Et là, il y a eu un remous dans l'amphi. [...] j'avais compris 1 – que mon devoir était parmi les meilleurs et 2 – qu'aucune de celles qui pourraient s'appeler Béatrice, Jacqueline et autres n'aurait été digne d'être retenue. J'ai reçu cela comme une giflle.⁷

C'est le même Melville qui disait en 1968 : « Je crois qu'un créateur de cinéma est un monsieur – c'est vrai, car il n'y a pas de dames qui soient des créatrices de cinéma »⁸. Françoise Audé va plus loin : « La violence, entre hommes, existe dans le cinéma de Jean-Pierre Melville. Lorsqu'elle s'exerce en direction des femmes, elle change de style, elle devient violence-sur, pouvoir d'humilier, volonté d'écraser. C'était aussi cela, "le grand" Melville »⁹. Dans les écrits sur Melville, ces opinions sont cependant rares. Les commentateurs ont généralement feint de ne pas voir le problème ou bien ont

⁷ Dominique Crèveœur, « Entretien avec Dominique Crèveœur », in Françoise Puaux (dir.), *Le Machisme à l'écran*, CinémAction, n° 99, Paris, 2001, p. 154-155.

⁸ Patrick Bureau, « Chroniques Melvilliennes – I », *Cinéma 68*, n° 128, août-septembre 1968, p. 42.

⁹ Françoise Audé, *Ciné-modèles, Cinéma d'elles, Situations des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p. 63.

défendu Melville contre de telles « accusations ». Par exemple Denitza Bantcheva avance que, « d'aucuns ont pu parler de misogynie et de puritanisme chez Melville ; il nous semble que s'il arrive au cinéaste de montrer les femmes humiliées, ou de laisser hors champ les scènes érotiques que le spectateur devine, cela ne suffit pas pour en tirer des conclusions générales »¹⁰. L'un des rares critiques français de l'époque des films de Melville à porter un commentaire sur leur masculinité très marquée approuve le cinéaste, qui pour lui s'est simplement passé des habituelles jolies filles¹¹. Là aussi, il nous semble futile de prendre la défense de Melville ou de le condamner ; il convient plutôt de considérer ses films comme imprégnés d'un code masculin correspondant à son habitus socio-culturel lié à son époque. Cependant, il est également crucial de ne pas ignorer la dimension fortement genrée de ce code – ce que la mise en scène dépouillée de Melville et son recours à des personnages mythiques ont eu tendance à faire oublier. Il convient aussi de lier ce code masculin à un genre bien précis, celui du film de gangsters.

Melville et le film de gangsters : professionnalisme et masculinité

L'affaire est entendue, *Le Cercle rouge* est un « film d'hommes ». L'affiche du film, avec son quatuor de stars masculines – Alain Delon (Corey), Yves Montand (Jansen), Gian-Maria Volontè (Vogel) et Bourvil (l'inspecteur Mattei) – prévient d'emblée le spectateur. Melville dans *Le Cercle rouge* s'inscrit pleinement dans l'iconographie masculine du film de gangsters, qu'il soit hollywoodien ou français : le trench-coat et le pardessus, le feutre, les lunettes noires, composent des

¹⁰ Denitza Bantcheva, *Jean-Pierre Melville : de l'œuvre à l'homme*, Troyes, Librairie Bleue, 1996, p. 51.

¹¹ « Un bon point : Melville s'est privé du piment des jolies filles jusqu'ici inséparables du genre. Seulement une chevelure blonde émergeant d'un lit défait. C'est peu mais c'est assez. » Georges Charenso, *Les Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1970.

silhouettes carrées, menaçantes, tandis que la symbolique phallique du revolver et des grosses voitures n'est plus à démontrer. La scène du pré-générique nous met dans l'ambiance : quatre hommes ainsi vêtus roulent dans une voiture la nuit. Le film immédiatement joue aussi sur l'intensité et l'ambiguïté des rapports masculins – Mattei et Vogel, le flic et le gangster, sont enchaînés par des menottes et partagent une cabine dans le train de nuit. Leur proximité fait écho à la frontière poreuse entre le bien et le mal que le film met en avant (« tous coupables » répète l'Inspecteur Général des Services), mais aussi à l'intimité des rapports tacites entre hommes, intimité qui marquera les rapports entre les trois gangsters une fois le groupe formé. Corey et Vogel, lors de leur première confrontation dans un champ désert se comprennent sans parler, par des regards et des gestes (tel que l'échange de cigarettes), un motif qui sera porté à son comble dans la très longue scène du hold-up que vont commettre Corey, Vogel et Jansen à la bijouterie Mauboussin, place Vendôme, qui se déroule entièrement en silence.

En effet *Le Cercle rouge* appartient au sous-genre du film de hold-up, dans lequel un groupe d'hommes se réunissent pour commettre un « casse » particulièrement audacieux, et qui va faire appel à un éventail de talents connotés comme masculins : force physique, rapidité, balistique, tir de précision, contacts dans le milieu ou la police. Le hold-up dans *Le Cercle rouge* structure classiquement le récit en trois parties (constitution de l'équipe, hold-up, conséquences), tout comme dans ses illustres prédécesseurs, entre autres *The Asphalt Jungle* (John Huston, 1950) et *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955) qui tous les deux inspirèrent Melville, ainsi que ses propres films comme *Bob le flambeur* (1956) et *Le Deuxième Souffle*. Par-delà sa fonction purement spectaculaire (prouesses techniques, suspense), le hold-up fonctionne comme mise en scène de la masculinité à l'œuvre. Sa mise en valeur de l'action et des compétences, de la précision du mouvement et de la discipline, l'inscrit dans une des sphères traditionnelles de la représentation du *gender*, où, pour citer Pat Kirkham et Janet Thumim, « compétence et prouesses sont des repères importants

de la masculinité »¹². Le professionnalisme du hold-up confère aux hommes un prestige, voire une noblesse, à laquelle les femmes n'ont pas accès. En effet le hold-up mobilise la forme de « travail » la plus noble dans la hiérarchie criminelle, proche de l'artisan et de l'artiste. Voir, par exemple, la préparation par Jansen de l'alliage métallique pour les balles, représentée en une série de plans liés par des volets pour indiquer sa concentration et le passage du temps.

Le personnage de Jansen illustre également à quel point les compétences professionnelles sont utilisées comme un remède contre une masculinité en crise. L'homme nous est brutalement présenté dans les affres du *delirium tremens*, rendu dans un style expressionniste par des rats, des lézards, des scorpions, des serpents et d'immenses araignées rampant sur son lit (Melville dans le scénario original du film parle de délire alcoolique à la Faulkner¹³, mais la scène – très critiquée à l'époque – est aussi un rappel d'un moment semblable dans *The Lost Weekend* de Billy Wilder, 1946). Bien que peu d'informations soient données sur son passé, il apparaît que Jansen, ancien policier et brillant tireur d'élite, se retrouve dans cet état parce qu'il est au chômage. Au mur de sa chambre minable, un tableau surréaliste qui représente un revolver encadré nargue le personnage non rasé, en sueur, aux gestes désordonnés qui halète et crie quand le téléphone sonne – et qui se détourne de sa propre image dans le miroir. La proposition de Corey et de Vogel de s'associer à eux pour le hold-up va lui fournir un traitement miraculeux dont nous suivons les étapes. Jansen rencontre Corey pour la première fois chez Santi et indique sa vulnérabilité en refusant de boire. Plus tard, quand il va repérer les lieux chez Mauboussin, bien habillé, sa main tremble légèrement quand il ouvre la porte d'entrée. Jansen poursuit sa réhabilitation en s'exerçant à tirer sur des cibles et fait avec une précision scientifique rigoureuse des moulages de

¹² Pat Kirkham & Janet Thumim, « Me Jane », in Pat Kirkham et Janet Thumim (dir.), *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, Londres, Lawrence & Wishart, 1995, p. 26.

¹³ *Le Cercle rouge* - scénario conservé à la BIFI. Réf : SCEN0501B148.

balles spéciales. Il transporte son fusil dans un étui de guitare et possède un violon chez lui, ce qui connote avec une grande économie de moyens le talent artistique et la compétence professionnelle. Enfin, lorsqu'il arrive sur les lieux la nuit du hold-up, il ouvre son étui dans lequel son fusil et un trépied sont parfaitement rangés dans du velours bleu et il entreprend calmement de les déposer sur la table, comme les instruments d'un chirurgien. Le cambriolage atteint son point culminant quand, d'un tir virtuose il parvient à désactiver le système d'alarme (ironiquement marqué JPM, aux initiales de l'auteur). Par bravade il enlève même le fusil de son trépied et tire sans support, reprise d'un moment semblable du *Deuxième Souffle*. L'exploit achevé, Jansen sort un flacon en argent mais ne fait qu'en sentir le contenu¹⁴. Que sa virilité soit restaurée, à présent qu'il a retrouvé son sang-froid et le contrôle de ses gestes, est confirmé par le fait qu'il est à nouveau capable de se regarder dans le miroir. Son élégance accrue à chaque scène en témoigne aussi et finit par concorder avec la *persona* élégante et débonnaire de la star Yves Montand.

Les compétences professionnelles constituent aussi un élément capital du lien entre hommes car elles concrétisent leur confiance mutuelle. Ainsi, à un moment clé du cambriolage, Corey et Vogel doivent, en silence, laisser entrer Jansen. De l'intérieur de la bijouterie, ils n'ont pas moyen de savoir si celui-ci est bien de l'autre côté de la porte au moment convenu. Ils regardent leurs montres, se regardent, ouvrent la porte. Jansen est là. Cependant, comme toujours chez Melville, cet éloge du professionnalisme est perverti par la vision pessimiste de l'auteur. L'échafaudage savant de la préparation et l'exécution magistrale du hold-up s'écroulent comme un château de cartes. Certes il s'agit là d'un motif inhérent au genre : puisqu'il est dit que le crime ne paie pas, le hold-up doit, après son succès initial, échouer. Mais Melville se sert aussi de ce motif à ses propres fins. S'il est souvent dit que ses films portent sur la loyauté et l'amitié masculine, *Le Cercle rouge*

¹⁴ Ce point est atténué par rapport au scénario où Jansen sort un flacon d'un quart de litre de la poche intérieure de sa veste et en boit consciencieusement le contenu, *ibid.*, p. 115.

illustre particulièrement bien à quel point ils portent autant sur la trahison et surtout sur l'impossibilité de créer des liens. La camaraderie née de l'action en commun ne débouche que sur la solitude et la mort. Le triomphe professionnel de Jansen et sa forme retrouvée ne le conduiront pas à une vie « normale », mais à une autre forme de solitude, semblable à celle de Mattei qui, en policier au passé douteux, est son double inversé. Ce que la solitude de Jansen ou de Mattei a en commun, ainsi qu'avec le couple Corey-Vogel, c'est l'absence de femmes.

Le Cercle rouge : l'adieu aux femmes

Melville s'est justifié de la présence féminine particulièrement faible du *Cercle rouge* comme d'une réaction contre la vague montante de l'érotisme dans le cinéma français de la fin des années 1960 (« Dans *Le Cercle rouge*, je n'ai pas écrit un seul rôle de femme. Je l'ai fait inconsciemment, sans le vouloir, par réaction contre tout ce que j'ai vu pendant ces derniers trois ans à la Commission de censure »¹⁵), et en raison de son côté « Ancien Testament »¹⁶. La réaction de Melville, outre une certaine mauvaise foi (il est permis de douter de l'aspect « inconscient » de ses décisions), est éclairante sur la place des femmes dans l'imaginaire masculin de l'époque – elles ne peuvent que signifier la sexualité. C'est d'ailleurs, finalement, exactement ce qui se passe dans *Le Cercle rouge*, où les femmes, quoiqu'en dise Melville, apparaissent – ô combien brièvement – de deux manières qui illustrent parfaitement la représentation de la femme en tant qu'objet sexuel dans le cinéma classique, telle qu'elle a été analysée par Laura Mulvey : en spectacle au sens littéral du terme et en objet d'échange entre hommes¹⁷.

¹⁵ Rui Nogueira, *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996 [1973], p. 77.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n° 3, Automne 1975 ; une version écourtée de ce texte existe