

JEAN-PIERRE MELVILLE OU L'ESTHÉTIQUE DE L'ARTIFICE

À travers Le Doulos (1962)

Bob le Flambeur (1956)

Et Un Flic (1972)



Hugo Guieu

17/06/2025

Master 1 Cinéma et Audiovisuel – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Analyse et création

TABLE DES MATIERES

Introduction	pages 3 - 4
I - Le faux comme condition esthétique dans <i>Le Doulos</i>	pages 4 - 12
1. Le faux comme souvenir recomposé.....	pages 4 - 7
2. Le faux comme principe de narration.....	pages 7 - 9
3. Le faux comme esthétique de l'intériorité.....	pages 9 - 12
II – Le faux comme jeu dans <i>Bob le flambeur</i>	pages 12 - 21
1. Le faux comme panoplie.....	pages 12 - 15
2. Le faux comme dispositif ludique.....	pages 15 – 18
3. Le faux comme ironie douce.....	pages 18 – 21
III – Le faux comme système critique dans <i>Un Flic</i>	pages 21 -29
1. Les mécanismes artificiels.....	pages 21 - 23
2. Le faux comme épuisement du genre.....	pages 23 - 26
3. Le faux comme mise en abyme du cinéma.....	pages 23 - 29
Conclusion	pages 29 - 30
Bibliographie.....	pages 31 - 32

INTRODUCTION

Le faux melvillien : entre simulacre revendiqué et vérité cinématographique

Dans l'histoire du cinéma français, Jean-Pierre Melville occupe une position à la fois marginale et monumentale. Cinéaste de l'entre-deux, il navigue constamment entre réalisme apparent et abstraction, entre attachement à un passé révolu et quête d'invention formelle, entre mémoire personnelle et reconstitution imaginaire. Souvent catalogué sous l'étiquette d'un style « sec et sans fioritures », Melville déploie en vérité une tension profonde entre authenticité et artifice délibéré, visible à travers le choix des décors, la chorégraphie des gestes, la structuration narrative ou l'usage symbolique des objets et des espaces.

À première vue, ses films semblent inscrire leurs récits dans un horizon proche du réel, capturant gestes quotidiens, silences et échanges dépourvus de toute emphase spectaculaire. Le spectateur y perçoit une quête de précision quasi documentaire. Toutefois, ce naturalisme apparent masque une conception beaucoup plus complexe du cinéma, où la reconstitution factice occupe une place centrale. Comme Melville l'affirme lui-même, « Je ne fais que du faux. Toujours »¹. L'artificialité revendiquée relève ici d'un choix conscient plutôt que d'une contrainte technique : « La suite du travail de Melville aura pour ligne directrice le refus progressif du réalisme formel au profit de la création d'une réalité filmique sui generis »² Mais pourquoi insister sur le « faux » ? Qu'est-ce que cette stylisation entend provoquer chez le spectateur ? Dès ses débuts, Melville a puisé dans le cinéma hollywoodien pour légitimer cette démarche : « Rapidement, il devient l'un des plus fins connaisseurs du cinéma hollywoodien et de ses genres favoris [...], pour Melville, le “film noir” n'apparaît pas au début de la guerre [...] mais dès la fin des années 1920, avec *Les Nuits de Chicago* (1927) ou *Scarface* (1932) »³. Cette filiation ne relève pas d'une simple fascination de cinéophile : elle traduit le désir de s'emparer d'un langage codifié, de déployer des « signes du faux » pour questionner la nature même de la fiction et de la représentation.

¹ NOGUEIRA Rui, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*. Entretiens et interviews, Nantes, Capricci, 2021, p. 192.

² BANTCHEVA, Denitza, *Jean-Pierre Melville : de l'œuvre à l'homme*, Éditions du Revif/Cinéma, 2010, p. 20.

³ DE BAECQUE, Antoine, 2017, *Jean-Pierre Melville, une vie*, Seuil, p. 25.

La guerre lui-même lui a fait prendre conscience de la dimension métamorphique du cinéma : « La guerre a fait tout basculer. Un monde a disparu [...] Quand je suis arrivé à Londres, en 1943, j'ai vu 27 films en 108 jours ; je me suis vite rendu compte que le cinéma avait changé ».⁴ Cet épisode fondateur ancre chez Melville l'idée que le cinéma ne peut se réduire à une simple fenêtre sur la réalité ; au contraire, il doit construire son propre monde, un univers « à la fois tangible et fantomatique », nourri autant des souvenirs que des références cinéphiliques .

Cette démarche soulève plusieurs questions : comment le faux modifie-t-il notre perception de l'espace filmique ? Quelle dimension symbolique acquièrent les objets, les décors et les gestes devenus manifestement artificiels ? En quel sens le « faux » devient-il un vecteur de mémoire, de nostalgie ou d'ironie ?

Pour répondre à ces interrogations, cet article explorera la multipartition du « faux » dans trois œuvres emblématiques : *Le Doulos* : où l'artifice sert à reconstituer un Paris de mémoire, un territoire affectif plus qu'un espace réaliste ; *Bob le flambeur* : où le faux devient un terrain de jeu ludique, invitant à jouer avec les codes du polar ; *Un Flic* : où la stylisation atteint son paroxysme et transforme le film en mise en abyme radicale du simulacre.

En décomposant ces trois exemples, il s'agira de comprendre en quoi le « faux » n'est pas un artifice marginal ou simplement décoratif, mais la condition même de création chez Melville : un vecteur pour recomposer la mémoire, jouer avec les conventions et critiquer de l'intérieur le genre policier. Au terme de cet examen, nous verrons que, loin d'être un simple trompe-l'œil destiné à tromper le spectateur, le « faux » melvillien est un langage sophistiqué, dont chaque détail devient une note dans une partition polyphonique dédiée à la mémoire, au jeu et à la lucidité critique.

⁴ NOGUEIRA, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 21.

I. Le faux comme condition esthétique dans *Le Doulos*

I.1 – Le faux comme souvenir recomposé

Poursuivant l'interrogation sur le « faux » esquissée en introduction, *Le Doulos* (1962) se présente comme la première étape d'un voyage à travers une mémoire cinéphile recomposée. Plutôt que de photographier un Paris tangible, Melville construit d'emblée un univers bâti de références et de souvenirs partagés. Dans cette perspective, *Le Doulos* n'est pas seulement un polar : c'est un exercice d'assemblage d'éléments empruntés à l'imaginaire hollywoodien et français, qui instaure un « faux » omniprésent, condition de sa propre authenticité émotionnelle.

Dès la scène d'ouverture, l'arrivée de Maurice Faugel devant la maison où il commettra son premier crime ne nous plonge pas dans une rue parisienne reconnaissable, mais dans un décor gothique rappelant immédiatement *Psycho* (Hitchcock, 1960), avec ses lignes verticales dominantes et ses ombres tranchées.⁵ Cette référence manifeste à un code visuel américain ne résulte pas d'une simple admiration : elle détache le spectateur d'une lecture réaliste pour l'immerger dans un espace mental, un lieu de réminiscences où le faux sert de sésame vers un imaginaire partagé.

Cette hybridation se nourrit d'un enracinement culturel et littéraire précoce : « Parallèlement, le jeune Grumbach acquiert très tôt, en autodidacte, ... une solide culture littéraire fondée [...] sur les traditions françaises (Arsène Lupin, Fantômas) et américaines (Dashiell Hammett, London, Poe, Melville) ».⁶ Cette double matrice (romans policiers français et romans noirs américains) structure la métrique visuelle du *Doulos* : les chapeaux, imperméables, revolvers ne sont plus de simples accessoires fonctionnels, mais des fétiches identitaires, des signes déjà chargés de mythologies cinématographiques.

Le décor souterrain du métro, reconstitué en studio, n'est pas une station parisienne tangible mais un fragment de mémoire : murs blancs, téléphones muraux alignés, et cabine téléphonique new-yorkaise – autant d'éléments qui placent le spectateur dans un « espace mental » plutôt que dans un espace urbain réel. Melville explique : « La cabine téléphonique dont Silien se sert [...] n'est pas une cabine française ; [...] les fenêtres guillotine avec leurs stores à lamelles métalliques [...] font

⁵ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 55.

⁶ DE BAECQUE, *Jean-Pierre Melville, une vie*, op. cit., p. 21.

ressentir cet envoûtement dont vous me parlez ».⁷ Cet « envoûtement » naît de la reconnaissance d'indices visuels tirés du cinéma hollywoodien : en exposant ouvertement l'artifice, Melville transforme le décor en point d'ancrage affectif, autant lié à la mémoire collective qu'à la dimension subjective de chaque spectateur. Il y a un certain « honneur de la citation, du recyclage, un art qui revisitait sa propre histoire en revivifiant ses stéréotypes ».⁸

Au bureau du commissaire Clain, l'inspiration Mamoulian/Huston (*City Streets*, 1931) se traduit par des stores vénitiens, des vitres basses et un mobilier sombre, repris presque à l'identique d'une photo de *La Revue du cinéma* (1934) : « le bureau [...] est la copie exacte du bureau que Rouben Mamoulian avait fait construire pour *City Streets* ».⁹ Cette délocalisation référentielle transforme l'enquête en double d'un polar américain : le spectateur navigue entre deux temporalités fantasmées, entre un Paris fantomatique et un Hollywood idéalisé.



⁷ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 113.

⁸ MILLET Catherine, *Le corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut, 2011, p. 96.

⁹ NOGUEIRA, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 113.

De même, les bars du *Doulos* constituent des scènes-onirique, où enseignes anglophones (le *Cotton Club* par exemple) et symboles exotiques (paravents en soie, lanternes rouges) forment une mosaïque hétéroclite : « Le motif textuel le plus récurrent dans l'image de la ville melvillienne est sans conteste l'enseigne de bar [...] nommée systématiquement en anglais, avatar d'Amérique. [...] Melville affectionne ces espaces composites, lieux d'exception qui constituent l'identité imaginaire de la ville et du récit, sa part onirique ».¹⁰ En mélangeant références esthétiques et symboliques, Melville fabrique un univers où l'artifice, loin d'être masqué, devient un signe d'authenticité affective : Là encore, le spectateur reconnaît une mémoire recomposée, un Paris fantasmé où chaque détail relève moins du réalisme que d'une évocation sentimentale. Comme le disait Serge Daney : « À chaque gain de réalité correspond une certaine « perte de réalité » avec retour insidieux de l'abstraction. (...) il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité ».¹¹

Le Doulos apparaît donc comme une œuvre fondée sur la mémoire bien plus que sur la documentation : l'artifice du décor n'y est pas un simple trompe-l'œil, mais la matrice même d'un récit oscillant entre réalité et fantasme, un dispositif qui « fige le temps » pour faire affleurer une mémoire cinéophile. En mêlant librement références françaises et américaines, Melville ne cherche pas à reconstituer un Paris authentique, mais à créer un lieu recomposé où chaque indice visuel évoque un univers familier et pourtant décalé. Cette hybridation instaure chez le spectateur un sentiment d'authenticité qui dépasse la simple vraisemblance : elle génère une émotion nostalgique, puisqu'elle fait naître la certitude d'un monde rêvé, chargé de souvenirs partagés. Par ce biais, le faux cesse d'être un simple artifice pour devenir la condition même de la vérité sensible du film, celle d'un Paris fantasmé forgé par l'imaginaire collectif plutôt que par le réel immuable.

1.2 – Le faux comme principe de narration

Si *Le Doulos* ne se limite pas à une simple reconstitution mémorielle, il élève l'artifice au rang de moteur narratif, faisant du décor et des objets les indices d'un univers où chacun manipule l'autre. L'épigraphe empruntée à Céline – « Il faut choisir : mourir... ou mentir » – installe d'emblée cette esthétique du simulacre, énonçant que l'« illusion » ne se contente pas de travestir la vérité ; elle la remplace et la surplombe. Dans cet espace, la fiction du récit policier classique, qui

¹⁰ DESCHAMP, Youri, 2009, Jean-Pierre Melville, de solitude et de nuit, *Eclipse* n° 44, févr. 2009, p. 102

¹¹ ANEY Serge, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1996, p.39

exigerait une « morale » univoque, s'effondre au profit d'une dynamique kantienne de la représentation : le temps, l'espace et la causalité n'y sont que « des représentations sans fondement réel ».¹² Dès l'ouverture, le spectateur est happé par un labyrinthe d'apparences contradictoires. Dans le huis-clos de la maison isolée, la première conversation entre Maurice Faugel et Rémy fonctionne comme un duel de masques : par un montage alterné, Melville présente leurs visages en plans serrés, jouant sur les micro-expressions, les silences et les inflexions de voix pour générer un réseau de faux-semblants. Chaque geste de Faugel, apparemment sincère, est filmé dans une lueur contrastée qui exacerbe sa nervosité, invitant le regard à douter. Le cinéaste refuse la frontalité : l'écran ne donne jamais accès à la « réalité brute », mais seulement à une version filtrée, artisanale, où la vérité demeure insaisissable.

Cette logique du dédoublement s'appuie aussi sur les costumes et les signes extérieurs : « aucun autre cinéaste n'a su créer des héros aussi convaincants et aussi dénués d'identité réelle, dont la vérité (de fait impénétrable) peut toujours être échangée contre une autre [...] La fixité des signes extérieurs rend encore plus troublante l'insaisissable personnalité de ces êtres [...] Le chapeau, attribut qui passe d'un inspecteur à un voyou ou à un héros de la Résistance [...] symbolise avec une simplicité trompeuse l'impossibilité de trancher entre bien et mal »¹³. Silien, incarné par Belmondo, incarne ce principe : présenté initialement comme traître, il se révèle ingénieur du mensonge, tantôt metteur en scène, tantôt acteur dans cette comédie criminelle. Melville le filme souvent en contre-jour, amplifiant visuellement son ambivalence morale : l'obscurité recouvre ses traits, et l'ombre paraît aussi structurante que la lumière, soulignant que le regard lui-même est un instrument de dissimulation.

Comme vu précédemment, l'enchevêtrement d'éléments de cultures différentes se poursuit sur le plan visuel : Melville pratique une codification subtile, mixant références françaises, américaines et asiatiques pour rendre le contexte à la fois familier et universel.¹⁴ Cette hybridation esthétique s'inscrit dans la mécanique du faux-semblant : la coexistence simultanée de signes « français », « américains » et « asiatiques » crée un dépaysement volontaire, un « faux » polysémique qui déstabilise le spectateur. Les couloirs de l'appartement, les ensembles de verre et de bois sombre, les fauteuils rétro et la musique des bars anglophones composent un univers hétérogène où la

¹² BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 62.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 61.

réunion de marques culturelles disparates devient une stratégie de confusion, faisant écran à toute cohérence diégétique traditionnelle.

En outre, le montage du *Doulos* installe une dialectique du vide et de la plénitude : les ellipses brutalement introduites, les coupes soudaines et les raccords trompeurs « nous entraînent sans cesse d'un faux-semblant à un autre ».¹⁵ Ce jeu permanent sur la structure du film produit une tension cinétique : le spectateur navigue entre des séquences éclatées, dont l'agencement, loin d'éclairer l'intrigue, la brouille constamment. L'effet est déréalisant : nulle stabilité narrative, aucune certitude quant aux motivations réelles des personnages, puisque tout, dans la stylisation, tout, dans la forme elle-même, participe de la tromperie.

En définitive, le faux chez Melville n'est pas un simple thème moral, mais la forme même du récit : il ne s'agit pas seulement de mentir pour induire en erreur, mais de construire un système où la réalité, au sens scientifique ou documentaire, devient totalement secondaire. Le film impose un monde où « aucune vérité n'est plus réelle que n'importe quel mensonge »¹⁶, étendant la ruse à la structure du récit, qui n'existe plus que comme labyrinthe de perceptions mouvantes. C'est cette mécanique de l'incertitude qui fait du *Doulos* une œuvre à la fois fascinante et déconcertante, un jeu de masques permanent où rien n'est jamais tout à fait ce qu'il semble être.

1.3 – Le faux comme esthétique de l'intériorité

Poursuivant la réflexion sur le « faux » entamée précédemment, *Le Doulos* se conçoit comme une véritable cartographie de l'inconscient où décors et éclairages ne sont jamais de simples cadres : ils traduisent en images les conflits intérieurs des personnages. Plutôt que de restituer un Paris documentaire, Melville invente un univers recomposé dans lequel chaque lieu fonctionne comme un prolongement psychique révélant une intériorité fracturée.

L'ouverture illustre cette logique : Maurice Faugel émerge de l'ombre sous un pont pour franchir une série de halos lumineux presque « épileptiques », signifiant que la vérité et le mensonge sont deux aspects indissociables d'une même réalité. Ce passage alterné entre clair et obscur donne le ton : chez Melville, la dualité bien/mal, vrai/faux s'affiche comme une porosité constante, et la lumière n'inonde jamais tout à fait l'obscurité.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*

Dans les espaces clos — bureaux, couloirs étroits et escaliers labyrinthiques — l'architecture même devient métaphore de l'enfermement mental. Les stores vénitiens et les vitres basses, qui parsèment notamment le bureau du commissaire Clain, filtrent la lumière en barres d'ombre tantôt menaçantes, tantôt inquiètes, dessinant une réalité visuelle toujours fragmentée. Là où la transparence pourrait laisser entrevoir un monde extérieur, l'utilisation systématique de surfaces réfléchissantes et obstruées installe un climat de suspicion permanente : les barreaux d'ombre projetés sur les murs suggèrent que la vérité, si elle existe, ne se révélera jamais de manière univoque. Cette mise en scène du clair-obscur ne relève donc pas d'un simple hommage au film noir ; elle traduit avant tout la conscience aiguë de Melville que la quête de la vérité se heurte aux multiples masques que chacun porte.

Enfin, la récurrence du miroir — déjà signalée par Bantcheva comme un motif traversant l'œuvre — confirme que Melville voit dans le reflet l'épicentre d'une identité fracturée : « Le miroir melvillien n'expose pas la multiplication trompeuse d'une apparence, mais le besoin de retrouver un je qui incarne l'abîme entre les degrés du récit filmique ».¹⁷ Quand un personnage se mire, il tente de saisir une fraction de lui-même, mais ne parvient qu'à contempler un résultat toujours partiel, toujours insatisfaisant, illustrant ainsi le gouffre entre le sujet et son image. En somme, chez Melville, le « faux » devient un vecteur d'introspection visuelle : il n'est pas seulement un décor factice, mais un dispositif psychologique . Chaque élément (espace, costume, lumière, son) est conçu pour révéler l'« invisible », c'est-à-dire l'intériorité troublée des personnages, et, plus largement, celle de l'artiste lui-même, hanté par ses fantômes personnels. Le cinéma de Melville est, par excellence, l'art de rendre tangible l'insaisissable. « Faire un film, ce n'est pas promener sur les apparences un regard discriminant, c'est élaborer un piège dans les rets duquel quelque chose du réel puisse advenir. ».¹⁸

Même les espaces dits ouverts, comme le terrain vague où Maurice et Silien se croisent, se muent en projections d'états d'âme : l'éclairage cru et les ombres exagérées y créent un décor irréel, presque onirique, où la morale vacille. Sous la lueur froide des réverbères, les silhouettes émergeant de l'obscurité incarnent la solitude et l'insignifiance : ce paysage abstrait, loin d'être un simple lieu de passage, devient une zone de crise psychique où le héros, isolé, affronte ses propres doutes.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ AUMONT Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 119-120.

Dans le même esprit, la bande sonore prolonge l'invisible. Le choix du vibraphone, instrument associé au jazz, n'est pas anodin : « Le vibraphone [...] apparaît très singulier par son élégance ; ses effets d'échos et de résonances confèrent aux images une étrange douceur, une sérénité tragique ».¹⁹ Sarah Kofman souligne à ce propos : « La sérénité [...] n'indique pas un état de sécurité, mais un triomphe provisoire sur un danger toujours latent ».²⁰ Cette bulle de calme précaire renforce la tension : la musique suspend l'émotion tout en laissant peser la menace, traduisant le combat intérieur des personnages, pris entre l'espoir d'une paix momentanée et la certitude d'un effondrement imminent.



En amalgamant ainsi décors, miroirs, éclairages et musique, Melville inscrit son œuvre dans la lignée d'un cinéma expressionniste : il ne vise pas à reproduire la réalité, mais à la transposer dans un espace mental où l'invisible devient palpable, et où perspectives distordues, surfaces réfléchissantes obstruées et reflets hésitants métamorphosent chaque séquence en un champ d'investigation psychique : le « faux » cesse d'être un simple artifice pour devenir un outil d'introspection visuelle, capable de faire surgir les peurs, les doutes et les contradictions intimes que les mots ne sauraient exprimer. Bazin tenait à rappeler que : « La querelle du réalisme dans l'art procède de ce malentendu, de la confusion entre l'esthétique et le psychologique, entre le véritable

¹⁹ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., pp. 115–116.

²⁰ *Ibid.*

réalisme qui est besoin d'exprimer la signification à la fois concrète et essentielle du monde et le pseudo-réalisme du trompe l'œil qui se satisfait de l'illusion des formes. »²¹

Dans *Le Doulos*, ce « faux » fondé sur la mémoire et les références (cinématographiques, littéraires, culturelles) se fait révélateur de la réalité affective. En juxtaposant anachronismes et signes visuels chargés de mythologies collectives, Melville crée un sentiment d'authenticité plus profond que tout réalisme documentaire. Il montre comment ruse et dissimulation, vérité et mensonge tissent le quotidien des personnages, rendant poreuse la frontière entre honneur et trahison. Le spectateur ne se contente pas de suivre une enquête policière ; il pénètre un univers mental où le récit s'élabore dans l'oscillation perpétuelle entre ombre et lumière, entre masque et reflet, là où se forment la douleur et la résistance de l'âme. Comme disait Jacques Aumont : « L'art du cinéma c'est de faire une image du monde (pas de « réalisme » brut), mais que cette image soit bien du monde (pas d'irréalisme non plus) (...) L'art doit saisir certains aspects du monde (pas de féerie), mais pas tous (pas de réalisme passif) ; il doit sélectionner certaines des apparences ».²²

II. Le faux comme jeu dans *Bob le flambeur*

II.1 – Le faux comme panoplie

Poursuivant notre réflexion sur le « faux » chez Melville, intéressons-nous désormais à *Bob le flambeur* (1956), film pivot où l'artifice se mue en panoplie revendiquée. Dès ses débuts, Melville transpose dans un Paris d'après-guerre l'énergie brute du polar américain tout en lui insufflant la douceur mélancolique d'un âge d'or français désormais révolu. Bob le flambeur met en scène Bob, cambrioleur sur le retour, tiraillé entre sa passion de toujours pour les casinos parisiens et son passé de « gentleman » des années 1930. Pigalle d'avant-guerre et bars enfumés du Paris des années 1950 constituent un décor doublement contrasté : l'excitation nocturne y est chargée d'un halo nostalgique où l'apparence — que ce soient les vêtements, les postures ou les références culturelles — devient un véritable acte de résistance esthétique.

Bob ne revêt pas un simple vêtement utilitaire, mais un uniforme lourd de sens et chargé de mémoire cinéphile : chapeau incliné, imperméable impeccablement taillé, cigarette tenue d'un geste

²¹ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », n° 60, 1975, p11.

²² AUMONT, *Le cinéma et la mise en scène*, op. cit., pp. 76-77.

précis. Cette stylisation ostentatoire instaure immédiatement sa figure hors du commun : il ne s'agit en rien d'un cambrioleur ordinaire, mais d'une entité mythologique à mi-chemin entre les héros hiératiques du film noir hollywoodien et les archétypes des romans populaires français. L'allure d'un survivant d'une époque révolue cristallise un décalage ironique par rapport à la réalité historique : Bob revendique le « faux » non comme une tromperie mais comme une posture existentielle ; en se plaçant volontairement hors du temps présent, il se fait l'étendard d'une chevalerie criminelle idéalisée, légende vivante plutôt que simple malfrat. Il y a un certain « gout enfantin du déguisement »²³ chez le Melville.

L'appartement de Bob, quant à lui, n'est pas conçu comme un lieu réel, mais comme une projection mentale : les fenêtres donnent sur une version idéalisée de Montmartre, avec une vue imprenable sur le Sacré-Cœur. Ici, chaque ouverture agit davantage comme un cadre peint évoquant un tableau romantique que comme un simple horizon géographique ; l'espace paraît reconstitué selon les codes esthétiques hollywoodiens, avec ses murs d'un blanc immaculé, son mobilier dépouillé et ses lignes épurées. En conséquence, Bob paraît comme un homme suspendu hors du temps : ses souvenirs d'avant-guerre se confondent avec ses désirs d'après-guerre, comme si cet appartement était à la fois sanctuaire de ses nostalgies et prison mentale où se condensent ses regrets. La stylisation extrême du décor crée cette impression que Bob n'habite pas un simple logement parisien, mais l'idée d'un monde fabulé. Le « faux » devient alors vérité affective : l'appartement, lieu de refuge et de repli, reflète la mémoire d'un homme incapable de s'ancrer dans la réalité immédiate. En transformant le cadre domestique en prolongement psychique, Melville montre que la vérité émotionnelle se glisse derrière l'illusion la plus pure.

Au-delà du costume et du décor, l'artifice se manifeste surtout dans la façon même dont Bob se meut et se tient à l'écran. Il ne marche pas comme un voyou pressé, mais avec une lenteur volontaire, mesurant chacun de ses pas comme s'il portait en lui le poids d'un destin inéluctable plutôt que l'urgence d'un simple cambrioleur. Que ce soit lorsqu'il s'appuie sur la rambarde d'un casino ou demeure immobile face à la ville nocturne, son port évoque la majesté d'une statue classique ; en refusant la hâte, il suspend la tension dramatique et impose une solennité presque sacrée. Cette monumentalisation du geste, héritée des silhouettes anguleuses de Bogart ou de Mitchum dans le film noir américain, est ici détachée de tout contexte simplement référentiel : Bob

²³ MILLET, *Le corps exposé*, op. cit., p. 26.

est davantage le spectre d'une époque révolue qu'un délinquant contemporain, chaque mouvement devenant signe d'une légende qui ne pourra jamais s'éteindre.



Cette conscience d'être constamment observé imprègne chacun de ses gestes : Bob utilise son costume, son chapeau, sa posture comme une armure narrative. Un simple hochement de tête ou l'effleurement de son chapeau suffit à envoyer un message aux autres personnages comme au spectateur : il incarne un mythe qu'il impose à tous ceux qui l'entourent. En cela, sa démarche chevaleresque ne relève pas d'un simple tic d'esthète ; elle devient un langage silencieux, où l'apparence seule suffit à établir la hiérarchie sociale et à préserver la légende qu'il incarne.

Au-delà de la gestuelle, c'est dans la mise en scène du miroir que Melville atteint l'acmé de la réflexivité : chaque apparition de Bob devant une glace n'est pas un simple effet de style, mais un moment crucial où il mesure l'écart infranchissable entre sa légende publique et l'homme vieillissant qu'il est réellement. Comme l'affirme Bantcheva, « il n'y a pas un plan où le protagoniste ne contemple son reflet ; ces moments expriment l'impossibilité de s'identifier à sa

propre image ».²⁴ À chaque plan, le spectateur est invité à confronter l'évidence de la légende avec la fragilité du personnage : le miroir devient alors l'emblème de l'interstice identitaire, lieu où le « moi observable » (le costume, la panoplie) se fracture en multiples reflets imparfaits du « moi intime » (vulnérabilité, doutes, nostalgies). Cette mise en abyme rappelle au spectateur que l'identité se tisse dans la dissonance entre masque et visage, et qu'on ne peut jamais accéder à l'authenticité d'un être en ne voyant qu'un reflet partiel.

Dans *Bob le flambeur*, l'artifice ne se réduit donc pas à un simple décor ou à un costume exubérant : il constitue l'essence même du récit. Par le recours à l'« uniforme mythologique », au « Paris-patrie » mental, à la gestuelle statuaire et à la réflexivité du miroir, Melville forge un univers où le « faux » devient vérité affective, générant une intensité émotionnelle que le réalisme documentaire n'aurait jamais pu atteindre. L'identité, pour lui, se construit à travers la projection d'une légende ; chaque masque, chaque reflet révèle la tension entre l'apparence et la chair, entre la légende et l'homme, et invite le spectateur à co-construire la réalité intérieure du personnage.

II.2 – Le faux comme dispositif ludique

Bob le flambeur (1956) illustre avec brio l'idée que l'artifice peut devenir un véritable dispositif ludique. Plutôt que de suivre les codes traditionnels du film policier, Melville fait du braquage une simulation volontairement décalée, où l'issue importe moins que l'élaboration même du projet. En orchestrant chaque séquence comme une mise en scène à la fois légère et rigoureuse, il invite le spectateur à reconnaître que le « faux » n'est pas un cache-misère, mais la condition d'une jouissance esthétique qui transcende le simple réalisme.

La séquence de la grange cristallise cette approche : Bob se tient devant un tableau noir où, à la craie, il présente un plan rudimentaire du casino qu'il envisage de cambrioler. Les lignes approximatives et les points imaginaires dessinés se muent en lignes de bataille, et il dispose ses complices comme des pions sur un échiquier. L'effet, à la fois comique et absurde, naît de l'incongruité — ces hommes en complet-cravate paraît-il en pleine leçon, avec la concentration distraite de lycéens en classe : l'un d'eux lance une plaisanterie, aussitôt interrompue par Bob, tel un professeur reprenant un élève. Cette suspension de la musique marque une rupture brutale entre la gravité supposée du projet criminel et le ton presque enfantin de la répétition. En plaçant ces

²⁴ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., pp. 19–20.

« malfrats » dans une position scolaire, Melville souligne que la préparation du braquage est d'abord un exercice mental, une « récréation » où l'ombre du passé et l'excitation du jeu l'emportent sur la menace immédiate.

Ce dispositif ludique se poursuit dans la séquence du terrain vague, qui prolonge la « répétition » du braquage sur un terrain d'herbe. Les tracés au sol évoquent autant un échiquier qu'une marelle, et les déplacements de chacun dessinent une chorégraphie plus qu'une opération criminelle. L'abandon de tout élément décoratif superflu — seules subsistent ces lignes fragiles qui défilent sous leurs pas — renforce l'idée que l'espace se construit selon les règles d'un jeu imaginé. Bob, devenu metteur en scène de sa propre légende, manipule ses complices comme des figurines sur un plateau. Ainsi, le braquage s'élabore moins dans l'urgence dramatique que dans le plaisir quasi mécanique de voir un plan mental prendre forme. Ici, la violence supposée se dissout dans la jouissance d'un ballet silencieux : le regard du spectateur oscille entre fascination pour la précision et amusement devant l'absurde.

Mais Melville ne se contente pas de styliser ces séquences en jouant sur la forme ; il met également en tension le réalisme documentaire du genre policier et sa propre ironie. Denitza Bantcheva rappelle que, après *Deux hommes dans Manhattan*, Melville adopte une « approche ludique » qui mêle fiction et documentaire pour « refuser l'enfermement des anciens codes ».²⁵ Dans *Bob le flambeur*, chaque élément — costumes, décors, musique — propose un double sens. Les gangsters en costume-cravate, empruntés à l'imagerie hollywoodienne, ne visent pas le vérisme du milieu, mais affirment leur rôle de stéréotypes volontairement détachés de la réalité parisienne. Comme Bantcheva l'analyse, « les costumes correspondent à l'image hollywoodienne du gangster [...] mis dans le contexte de la réalité parisienne des années soixante, ils rappellent constamment qu'il ne s'agit pas de faire du réalisme ».²⁶ En d'autres termes, Bob et ses hommes incarnent des clichés conscients, conscients d'eux-mêmes comme figures de cinéma, ce qui amplifie l'effet de jeu et d'illusion.

Cette dialectique entre réalisme documenté et stylisation se prolonge dans la précision quasi didactique de la préparation du braquage. Déniel et Gabaston soulignent que Melville « a poussé d'un cran le fonctionnalisme du genre » en détaillant, plan par plan, le travail concret des malfaiteurs : « revoir le braquage de Bob répété sur un diagramme dessiné à la craie qui ressemble à

²⁵ *Ibid.*, pp. 114–115.

²⁶ *Ibid.*, pp. 76–77.

une marelle géante [...] comme si la perspective du coup recalait soudainement les proportions du monde à un regard d'enfant ».²⁷ Cette précision n'a pas pour seule fonction de garantir la vraisemblance ; elle provoque une tension entre la rigueur documentaire — on suit les étapes concrètes du vol — et l'irruption ludique de l'enfance qui voit le monde comme un terrain de jeu. L'adulte spectateur, tout en admirant la minutie, redevient cet enfant intrigué par la manière dont « ça fonctionne », oscillant entre émerveillement et distance critique.



Le point d'orgue de cette dynamique se trouve dans la séquence du casino rêvé, où Melville relie le plan crayeux à la concrétisation fantasmée du braquage. Par un mouvement fluide, il fait glisser l'action du cadre abstrait du terrain vague vers le décor sophistiqué du casino, comme si le plan dessiné à la craie sur le sol devenait la porte d'entrée d'un théâtre imaginaire. Ce passage du « rêve » à la « réalité » fictive prolonge le plaisir du jeu : le spectateur se retrouve à la fois dans le monde mental de Bob — où la simulation précède l'action — et dans la jouissance de la mise en scène cinématographique. Là encore, la violence attendue du hold-up se trouve estompée par la beauté plastique des déplacements, par l'élégance des gestes calculés.

²⁷ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 77.

En fin de compte, Bob le flambeur montre que Melville ne joue pas seulement avec le « faux » comme simple artifice décoratif, mais qu'il le fait rayonner au cœur de la narration. Par la mise en place d'une série de faux-semblants — du tableau noir à la marelle de craie, de la stylisation nostalgique des costumes à la chorégraphie des pas — il élève la simulation au rang d'expérience cinématographique. Le braquage, loin d'être un acte de violence, devient un spectacle mental où le désir de contrôle, le plaisir de la mécanique et la fascination pour la forme priment sur l'urgence dramatique.

En incarnant ainsi le braquage comme un jeu, Melville célèbre l'artifice comme condition de liberté narrative : le faux cesse d'être un simple subterfuge pour devenir la matière même de l'identité et de l'émotion. Le spectateur n'est plus un témoin passif d'un polar, mais un joueur invité à deviner les règles du jeu et à se réjouir de la virtuosité du cinéaste. Dès lors, le dispositif ludique du faux chez Melville ne se réduit pas à l'illusion ; il se révèle être l'ultime vérité affective, un espace où fantasmes, nostalgie et émerveillement se conjuguent pour faire du film un terrain de jeu permanent.

II.3 – Le faux comme ironie douce

Dans *Bob le flambeur*, Melville déploie une ironie délicate, un art du décalage rendu possible par l'usage systématique du « faux » : cet artifice permanent désamorce la gravité attendue du polar. Dès le plan inaugural, Bob se contemple dans un miroir au petit matin et s'exclame, mi-amusé, mi-fataliste : « Une belle gueule de voyou ».²⁸ Par cette phrase à la fois légère et mélancolique, Melville affirme que Bob ne se perçoit pas comme un malfrat ordinaire, mais comme un personnage de légende qu'il « porte » comme un costume de scène. Le miroir lui-même, déjà artifice, devient le révélateur de cette mise en scène de soi : le « faux » — ici, la légende du voyou — vient rappeler que l'image que Bob projette n'est pas une vérité brute, mais la construction d'un mythe qu'il cultive avec désinvolture, même si la nostalgie d'un âge d'or sous-tend secrètement tout le film.

Cette distance affectueuse entre le protagoniste et ses propres audaces se manifeste à plusieurs reprises par de petites touches comiques qui reposent sur l'« objet faux ». Ainsi, lorsqu'il lègue une pièce à un complice pour lui dire adieu, celui-ci réplique : « Bob, ça fait vingt ans que je sais qu'elle

²⁸ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 112.

est à double face » ; Bob répond, non sans malice : « Et ça fait vingt ans que je sais que tu le sais ».²⁹ L'échange paraît anodin, mais il illustre que ces truands ne sont pas tant des malfrats que des joueurs, des interlocuteurs qui manipulent constamment le mensonge et la ruse — autant de « faux-semblants » — comme on jouerait à un jeu d'enfant. La pièce à double face, spécifiquement, symbolise le « faux » au cœur de leurs rapports : rien n'est jamais tout à fait ce qu'il semble, et chaque protagoniste prend plaisir à tricher, à renvoyer l'autre à la comédie de la vie quotidienne. Par ce biais, Melville questionne l'illusion sans renoncer à la chaleur humaine : l'humour naît du contraste entre l'artifice du mensonge et la tendresse implicite de cette camaraderie de longue date.

La mise en abyme de cette ironie douce atteint son paroxysme dans le dénouement, où faux et vrai se conjuguent en une pirouette finale. Bob échoue à braquer le casino, mais, le soir même, il s'installe à une table de jeu et remporte la somme qu'il espérait dérober. Au moment même où la police fait irruption, l'homme qui croyait avoir tout perdu se voit offrir une victoire inattendue, scellant ainsi ce que Bantcheva qualifie de « chute cruellement drôle » d'un personnage « jamais aussi vivant que lorsqu'il jouait sa propre légende ».³⁰ Cette ironie naît du chevauchement du « faux » (la simulation du braquage) et du « vrai » (le gain au jeu), qui s'emboîtent pour révéler la vérité émotionnelle de Bob : si le mythe criminel s'effondre, la passion du jeu, elle, demeure. Le spectateur doit alors comprendre que l'enjeu moral ne réside pas dans l'action policière, mais dans la déconstruction systématique du mythe du gangster établi, où l'artifice narratif devient le vecteur de la réalité intime du personnage.

Cette ironie douce se poursuit dans la relation entre Bob et l'inspecteur qui l'arrête. L'absence de haine et la camaraderie tacite qui se dégagent de leurs échanges reposent sur le « faux jeu » qu'ils partagent : le rôle du chat, et celui de la souris, qui fonctionnent comme des masques, et l'occasion de la capture devient une mise en scène commune. Comme l'observe Bantcheva : « La scène où l'inspecteur plaisante avec Bob qu'il vient d'arrêter offre la seule image joviale de la complicité entre policiers et criminels dans l'œuvre de Melville ; ici, le réalisateur en montre le côté amusant et bonhomme, dans la lignée de la tradition du folklore d'avant-guerre ».³¹ En révélant que ni Bob ni l'inspecteur ne croient vraiment à la confrontation attendue, Melville utilise l'artifice des rôles pour mettre en évidence la porosité des frontières entre leurs mondes. Le faux-semblant de l'arrestation

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 114.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

n'est pas dans le décor, mais dans la mise en scène des personnages : l'ironie naît du fait qu'ils savent tous deux qu'ils jouent un rôle, et cette connivence crée un instant de légèreté là où l'on attendrait un face-à-face violent.

Plus profondément, cette ironie douce s'inscrit dans un climat mélancolique propre à l'imaginaire melvillien, peuplé de figures « de l'entre-deux », « flottant en marge d'eux-mêmes, sur les bords de leur devenir ».³² Bob apparaît comme un « héros excentrique », dernier vestige d'une époque mythique révolue ; il incarne la nostalgie d'un Montmartre d'avant-guerre, d'un âge d'or du film noir, tout en cherchant à déconstruire ce même mythe en le jouant consciemment. L'ironie douce — toujours fondée sur le décalage entre légende et réalité intérieure — permet à Melville de montrer que la nostalgie du faux (le mythe du gentleman cambrioleur) ne se limite pas à un simple regret, mais se transforme en regard lucide sur la fin d'un monde. Le « faux », loin d'être un cache-misère, devient la clé pour comprendre la mélancolie de Bob : il l'élève au-dessus de la fatalité et lui confère une forme d'éternité, celle du mythe que l'on sait périssable.

Ce trait ironique, d'ailleurs, fait écho à d'autres moments de la filmographie de Melville où la vie ordinaire continue sans égard pour les drames personnels. Par exemple, dans *Le Samouraï*, la célèbre séquence montrant des musiciens ranger leurs instruments alors qu'un cadavre gît à leurs pieds rappelle combien l'existence peut poursuivre son cours, indifférente à la tragédie individuelle.³³ De la même manière, dans *Bob le flambeur*, la destinée se joue au-delà de la simple logique policière : Bob, fraîchement arrêté, gagne au même moment ce qu'il s'apprêtait à dérober. Cet effet de décalage — où le « faux » du jeu de casino et la mascarade de la capture se rejoignent — instaure une mélancolie suspendue, un flottement entre empathie et distance critique. On oscille alors entre la nostalgie du mythe du « gentleman cambrioleur » et la jouissance satirique des codes qu'il déjoue. Plus qu'une simple pirouette comique, cette ironie douce révèle que Melville s'intéresse aux « figures de l'entre-deux » : des êtres pris entre un « faux » qu'ils portent en étendard et une « vraie » vérité désormais inaccessible. Par-delà l'apparence ludique, c'est un regard mélancolique sur la fin d'un monde en train de disparaître, où l'artifice — qu'il soit la mise en scène du jeu ou le rôle du truand — devient paradoxalement le moyen le plus sûr de faire advenir une authenticité émotionnelle.

³² DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 84.

³³ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 36.

III. Le faux comme système critique dans *Un Flic*

III.1 - Les mécanismes artificiels

Dans *Un Flic* (1972), Melville fait de l'artifice cinématographique la matière même de son propos : plutôt que de dissimuler la fabrication de l'image, il l'expose comme un miroir reflétant la "société d'après victoire" — un monde de simulacres où la réalité est sans cesse déformée.³⁴ Trois procédés emblématiques illustrent cette stratégie réflexive : la transparence en voiture, la maquette du train lors du casse, et le faux-fond muséal.

Dès les premières scènes de conduite, la voiture reste immobile en studio devant un grand écran où défilent des images de rues parisiennes. Au lieu de chercher à "camoufler" la rétroprojection — comme le ferait un cinéaste soucieux d'illusion réaliste — Melville la met en avant : on distingue immédiatement la surface plane de l'arrière-plan, l'absence de profondeur dans les bâtiments projetés, et même les reflets des projecteurs sur le pare-brise. Les acteurs font semblant de tourner le volant, mais leurs mouvements sont en décalage total avec l'image filmée : la rotation du volant ne correspond jamais au virage projeté, l'inclinaison des corps n'équivaut pas à la force centrifuge supposée, et les variations d'éclairage demeurent incohérentes d'un plan à l'autre. En somme, « les effets de transparence [...] renforcent la prégnance du tournage en studio et mettent en place un paysage falsifié, que le corps des acteurs n'habite pas ».³⁵

L'insertion volontaire de ce décalage ne relève pas d'une contrainte technique ou budgétaire : en 1972, Melville disposait des moyens pour tourner ces séquences en extérieurs ou avec un dispositif plus immersif. Son choix, délibéré, est de laisser apparaître l'illusion ; il ne s'agit pas d'un simple hommage aux films noirs américains des années 40, mais d'un acte de provocateur réflexif qui renvoie à la dimension trompe-l'œil de la "France d'après-victoire"³⁶. La vitre de la voiture devient ainsi un cadre barré, "interdisant le raccord entre intérieur et extérieur" : le spectateur n'est jamais dans l'illusion d'un trajet réel, mais dans la conscience perpétuelle d'un dispositif de représentation.³⁷

³⁴ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 65.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

³⁷ *Ibid.*, pp. 119-120.

Au cœur du film, la séquence du braquage de train occupe un quart de la durée totale. Ici encore, Melville renoue avec les trucages du cinéma muet : le train, filmé de près, apparaît comme une maquette manifestement réduite ; on en distingue la texture plastique, l'absence de détails sur les wagons, et le mouvement presque saccadé des roues. L'hélicoptère chargé d'intervenir est lui aussi un modèle réduit : ses rotors tournent avec rigidité, sans la souplesse d'un véritable engin, et ses formes colorées reflètent la lumière de façon artificielle. Contrairement aux usages contemporains (où l'on masque les maquettes par des angles ou des raccords rapides), Melville laisse les modèles miniatures à découvert et les filme comme s'il s'agissait d'un train et d'un hélicoptère "réels". Ainsi, la maquette cesse de passer inaperçue ; elle devient un « décor ostensible » et rappelle directement l'héritage de Méliès ou des serials américains des années 30.

Cette exposition délibérée des maquettes ne se limite pas à une simple posture nostalgique : elle figure la vacuité d'un monde en déclin, où la violence supposée du braquage se transforme en pantomime presque comique. Dénier et Gabaston soulignent d'ailleurs que, chez Melville, « les morts-vivants... prennent leur temps pour mourir, parce qu'en eux subsiste encore l'insatiable appétit des enfants, leur horreur de la frustration. Il est certes impossible de survivre dans ce monde, mais en attendant de rejoindre l'armée des ombres, il n'est pas interdit de s'amuser un peu ».³⁸ L'ironie naît du contraste entre la gravité narrative (le braquage) et l'évidence du faux (les maquettes), plaçant le spectateur dans une position de contemplation amusée plutôt que dans celle de l'identification dramatique.

La scène du musée constitue le point d'orgue de cette posture réflexive. Lorsque Simon et ses complices pénètrent dans la galerie, la caméra dévoile, en plan moyen, un vaste décor peint en trompe-l'œil : des cimaises imaginaires, des moulures simulées, une perspective exagérée qui n'offre aucune profondeur réelle. En arrière-plan, l'autoportrait de Van Gogh — lui-même inséré dans une fresque factice — ne suscite pas seulement l'admiration traditionnelle ; il devient le prétexte à un « miroir tendu » : les gangsters, immobiles devant cette fausse toile, ressemblent à « des revenants en corps égarés dans un univers étrange, ou les derniers êtres vivants d'un monde en carton-pâte ».³⁹ Le contraste est d'autant plus saisissant qu'on perçoit les lignes de raccord entre panneaux, le grain de la peinture et la fausseté assumée du décor.

³⁸ *Ibid.*, p. 83.

³⁹ *Ibid.*

Dans cette séquence, l'espace muséal se transforme en galerie reflexive, invitant le spectateur à prendre conscience que l'écran est une vitrine où l'artifice n'est pas seulement toléré, mais célébré. La confrontation entre le visage figé de Simon et l'image de Van Gogh soulève la question de la survivance — ou de la disparition — de l'humanité dans un monde entièrement construit. Ce dispositif visuel fait écho à la vision d'une « France dépeuplée », plongée dans une « lumière sans soleil », où la sexualité est « congelée » et la nature « toujours en hiver ».⁴⁰ L'exhibition du faux-fond muséal apparaît ainsi comme la manifestation ultime d'un cinéma qui, loin de vouloir imiter la réalité, prend un plaisir presque ludique à révéler sa propre condition de simulacre.

En exposant sans complexe rétroprojection, maquettes et faux-fonds, Melville affirme qu'*Un Flic* n'est pas un simple film policier, mais une « galerie de faux ». Chaque transparence, chaque texture plastique, chaque perspective exagérée portent la marque d'un monde en trompe-l'œil — à savoir d'une société où la victoire de 1945 s'est muée en illusion permanente. En invitant le spectateur à reconnaître ces artifices, Melville le place dans une position réflexive : il ne s'agit plus de se laisser happer par le suspense, mais de contempler, avec distance, la mécanique même du récit cinématographique. Dans la section suivante, nous montrerons comment cette esthétique de l'artifice se prolonge dans la dérision des codes du genre policier, où gadgets, masques et gestes rituels accentuent encore davantage cette distanciation esthétique.

III.2 – Le faux comme épuisement du genre

Dans *Un Flic*, Melville achève la déconstruction du genre policier en réduisant ses gangsters à des silhouettes schématiques, soumises à des rites figés plutôt qu'animées par une tension dramatique. Dès la séquence inaugurale du braquage, ils déambulent dans l'agence bancaire avec une solennité presque sacerdotale : chapeaux sombres, trench-coats impeccables et lunettes noires épousent chacune de leurs postures comme des attributs d'un cérémonial immuable. Le simple fait d'enfiler un masque se fait selon un cérémonial silencieux, privé de toute réaction émotionnelle de la part des employés, comme si cette transformation identitaire était un rituel universellement reconnu et accepté. Cette neutralité congédie l'idée de panique ou de suspense ; la scène épouse

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

plutôt un tempo cérémoniel, tel un ballet immobile où le moindre geste, calibré d'avance, revêt une valeur quasi métaphysique.

La stylisation vestimentaire ne se contente pas de faire écho au film noir classique : elle suggère l'épuisement d'un imaginaire archétypal. Les gangsters de Melville n'ont ni histoire personnelle ni profondeur psychologique. Ils agissent comme « des figures réduites à leur fonction narrative, des ombres plus que des hommes ».⁴¹ Cette abstraction extrême confine à une forme d'anonymat absolu : chacun « se fond dans la masse, devient anonyme, quelconque [...], tout le monde et donc personne ».⁴² Dès lors, la piste criminelle cesse d'être un terrain d'action traditionnelle : elle devient un théâtre de l'ennui et de l'ennui mélancolique, où seuls comptent les gestes normés, les déplacements mécaniques et la ritualisation de la violence.

En éliminant toute empathie, Melville crée un effet de déréalisation saisissant : les protagonistes évoluent « comme des soldats dans une parade militaire ou des acteurs dans un drame antique », leur humanité étant anéantie par la fixité de leurs mimes.⁴³ Les corps tombent sans éclat, les fusillades se déroulent avec la froideur d'une autopsie clinique ; la carnation des visages, constamment blême, fait songer à de « jeunes revenants » évoluant dans un univers façonné pour phaser dans un espace funèbre.⁴⁴ L'absence totale d'émotion met en exergue la vacuité d'un genre jadis vibrant : ce n'est plus la vie qui est en jeu, mais une figuration ritualisée de la mort, où chaque instant rallonge l'agonie d'un imaginaire en train de s'éteindre.

Cette « mise en scène de sa propre fin »⁴⁵ s'accompagne d'une réflexion critique sur l'héritage du film noir américain : loin de se contenter d'un hommage stylisé, Melville opère un « examen archéologique du genre », mettant à nu ses conventions jusqu'à leur fossilisation.⁴⁶ En adoptant l'uniforme traditionnel du truand — chapeau, imperméable, gants blancs — pour mieux le pousser à l'extrême, il opère un « message à portée universelle », comparable au héros tragique de Shakespeare, où la forme prime sur le contenu.⁴⁷ Par cette « usure du cliché », il fait éclater la

⁴¹ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., pp. 140–141.

⁴² DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 81.

⁴³ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 140.

⁴⁴ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 17.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 118.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 140–142.

credibilité du mythe criminel ; le costume, devenu signe autonome, se pare d'une dimension « second degré » qui invite le spectateur à une distance réflexive, à reconnaître dans l'anachronisme stylisé la preuve d'un genre arrivé à sa limite.

Ainsi, la déshumanisation extrême des gangsters ne se borne pas à être une simple extrapolation esthétique : elle traduit une interrogation sur l'existence même de l'humanité dans un monde où l'aliénation règne en maître. Le personnage de Coleman, figé dans sa tenue obsédante, personnifie cette « terreur de la négation humaine »⁴⁸ ; son visage, constamment blême, rejoint celui de la jeune prostituée assassinée pour signifier que, dans cet univers clos, « qu'est-ce que l'humanité ? À quoi tient-elle ? Comment la reconquérir ? ».⁴⁹

En définitive, *Un Flic* n'utilise pas simplement des clichés du genre pour les tourner en dérision : il les extrait de leur contexte, les « fait se mouvoir dans un état quasi somnambulique »,⁵⁰ comme s'ils avaient déjà basculé dans la mort. L'uniforme, loin d'être un comble de réalisme, devient un « simulacre » dénonçant le simulacre, une critique visuelle aiguë, inscrivant Melville aux côtés d'une avant-garde critique qui, au moment où les codes du classicisme s'épuisaient, questionnait l'essence même du cinéma.



⁴⁸ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 81.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

III.3 – Le faux comme mise en abyme du cinéma

Enfin, Melville porte à son acmé la mise en abyme du cinéma en utilisant l'artifice comme principe narratif. Dès l'ouverture, le film invite le spectateur à prendre conscience que ce qui se déroule à l'écran n'est pas un reflet du réel, mais une composition consciente de simulacres. La séquence du hold-up dans le train illustre également cette démarche. Le braqueur revêt une paire de pantoufles, comme s'il se préparait à aller au lit plutôt que voler une cargaison : ce geste anodin se comprend comme un « acte de mise en scène, une répétition consciente de codes préétablis ».⁵¹ Il se peigne devant un miroir — non pour soigner son apparence vis-à-vis d'un autre passager, mais parce que chaque mouvement devient, chez Melville, le signe ostensible d'un personnage parfaitement conscient d'interpréter un rôle. L'aimant qu'il sort de sa combinaison évoque quelque gadget de cartoon plutôt qu'un outil opératoire, et, dans cette logique, le braquage cesse d'être un acte de violence pour devenir un « jeu théâtral » où le sérieux apparent est sans cesse désamorcé par la théâtralité des objets.⁵²

Le film va plus loin encore lorsqu'il filme ses personnages comme s'ils étaient à la fois acteurs et spectateurs de leur propre intrigue. Le braqueur déguisé en passager n'est pas seulement un homme en mission ; il est un acteur consciencieux qui joue un rôle au sein d'une mise en scène délibérément factice. Cette dialectique du jeu et de l'interprétation crée un effet de dédoublement : chaque personnage apparaît à la fois dans la diégèse et dans la réflexion sur la diégèse. Les corps se meuvent, mais leurs gestes sont presque littéraux, calibrés pour indiquer qu'ils savent qu'ils sont observés, « comme des marionnettes conscientes de leurs propres fils ».⁵³

Dans cette logique, chaque séquence se transforme en un rituel vidé de son sens dramatique premier. Le braquage n'est plus qu'une « cérémonie répétée, une performance où le vol importe moins que la manière dont il est exécuté ».⁵⁴ Les « pantoufles » et « le peigne » deviennent des accessoires burlesques, à l'instar de l'uniforme du gangster du *Cercle rouge* qui, par son invraisemblance, détournait le regard du véritable contenu narratif.⁵⁵ Ici, chaque détail iconographique (les gants, le chapeau, les masques) fait l'objet d'une stylisation poussée — non pas

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 103.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 102.

pour masquer la réalité, mais pour la dévoiler dans sa dimension de construction purement cinématographique.

Cette démarche réflexive fait écho à l'analyse de R. Barton Palmer, qui note que Melville a « exploré complètement la capacité des conventions du film noir à offrir une expérience cinématographique nouvelle s'ajoutant aux principes de la modernité filmique ».⁵⁶ En refusant la transparence réaliste, Melville établit un double niveau de lecture : à un premier degré, l'intrigue policière se déploie sous nos yeux ; au second, le spectateur est sans cesse invité à questionner la nature même de cette intrigue, à se souvenir qu'il regarde une « mise en scène consciente de son propre artifice ».⁵⁷

Pout ça, Melville utilise le rythme. Il se construit sur un « temps dilaté » qui dilue la tension dramatique pour mieux faire affleurer l'irréalité des situations. Ainsi, les séquences de vol s'étirent longuement, refusent l'ellipse au profit d'une observation parfois vertigineuse des détails, comme un « puzzle de faux-semblants ».⁵⁸ Cette dilatation n'obéit pas à un impératif formel d'économie narrative, mais à une volonté de souligner la dissonance entre un récit apparemment concret et le « réel fictif » que Melville met en scène.⁵⁹ Par ces procédés, il apparaît clairement que le cinéaste « ne filme pas la vérité du réel », mais « un faux réel, un réel rêvé », plaçant l'œil du spectateur dans une position de permanence réflexive.⁶⁰

Au terme de cette plongée dans l'artifice revendiqué, *Un Flic* se présente comme un « adieu lucide à un genre devenu inopérant »,⁶¹ un « théâtre de l'absurde » où la mise en abyme se déploie jusqu'à « l'ultime stylisation ».⁶² « Dans la lutte contre les conventions esthétiques, pour être soi-disant plus « vrai », l'artiste, tournant en dérision toutes les valeurs. Le scepticisme s'impose et l'art ne peut plus être que parodie de lui-même. »⁶³ Melville ne se contente pas de déconstruire les codes : il les expose dans leur dimension ritournelle, les rapproche des rituels kabuki ou noh, où chaque geste,

⁵⁶ PALMER, R. Barton, 1994, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, New York, p. 168.

⁵⁷ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 102.

⁵⁸ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 22

⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁶² BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 98.

⁶³ MILLET, *Le corps exposé*, op. cit., p. 14-15.

chacune de leurs postures se réfère à un répertoire déjà entendu. Le résultat est un film qui se contemple lui-même, un « tableau en mouvement » où la fonction narrative cède la place à la réflexion sur la possibilité même du récit filmique.⁶⁴

Ainsi, *Un Flic* apparaît comme un « sommet de stylisation », justifiant les critiques acerbes qu'il suscita lors de sa sortie : les « décors factices », les « maquettes invraisemblables » et l'« abstraction funèbre » lui valurent d'être pris pour un film maladroit plutôt que pour une œuvre qui, en provoquant la confusion entre premier et second degré, joue de « l'irréalisme melvillien » comme d'un vecteur de réflexion.⁶⁵ À travers cette « mise en abyme du faux », Melville livre une dernière leçon sur la condition du cinéma : ni fenêtre sur le monde, ni simple divertissement narratif, mais un champ d'artifice où le spectateur, averti, peut enfin contempler la beauté d'un simulacre assumé.



⁶⁴ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., pp. 98–100.

CONCLUSION :

Vers un cinéma du faux comme dernier refuge de l'authenticité

Melville a toujours revendiqué la nécessité d'une cohérence stylistique et thématique tout au long de son parcours : « Un créateur de cinéma doit être un témoin de son temps. Dans cinquante ans, [...] il faut que le premier film et le dernier aient quelque chose en commun [...] pour que l'on retrouve toujours le même auteur, toujours le même bonhomme, avec toujours les mêmes couleurs sur sa palette ».⁶⁶ Cette exigence s'illustre pleinement dans la persistance du « faux » chez Melville, qui n'envisage jamais l'artifice comme un simple cache misère ou un subterfuge technique, mais comme un langage à part entière. Dans son œuvre, la fausseté visuelle et narrative s'élabore en système de signes cohérent, chargé de sens, où chaque décor, chaque costume, chaque raccord apparent, chaque bout de dialogue peut être lu comme un indice ouvrant vers une mémoire recomposée ou un jeu réflexif.

Dans *Le Doulos*, le recours systématique aux stores vénitiens, aux téléphones noirs d'inspiration américaine et aux bars stylisés joue la partition d'une « nostalgie esthétique, romantique envers ce genre cinématographique du film noir déjà en perdition ».⁶⁷ Le Paris que Melville reconstitue n'est pas un espace documentaire, mais un territoire affectif, une arène mentale où se déroulent les réminiscences cinéphiliques. Les objets — chapeaux, imperméables, revolvers — n'y sont jamais de simples accessoires d'époque, mais des emblèmes identitaires porteurs de mythologies populaires, chargés de renvoyer le spectateur à un imaginaire collectif. Par cette démarche, Melville transforme l'idée de reconstitution en une mémoire recomposée, dans laquelle le faux ne dissimule pas la vérité, mais en révèle au contraire la dimension profondément subjective et fragmentée.

Avec *Bob le flambeur*, le « faux » se fait terrain de jeu. Bob n'est pas seulement un cambrioleur ; c'est un « gentleman » qui, en se contemplant dans son miroir, s'avoue lui-même acteur de sa propre légende, figure d'un univers cinéphilique. Les plans tracés à la craie, les machines à sous, les costumes impeccables fonctionnent comme des symboles d'une fiction consciente d'elle-même, où le polar se joue comme une partie de marelle géante ou un numéro de cabaret. L'ironie douce, toujours présente — qu'il s'agisse de la réplique « Une belle gueule de voyou » ou des échanges complices sur la pièce qui a toujours deux faces — instaure une distance affectueuse. Cette légèreté

⁶⁶ NOGUEIRA, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 10

⁶⁷ DÉNIEL & GABASTON, *Riffs pour Melville*, op. cit., p. 21

mélancolique, intrinsèque au « faux », n'ôte rien à la dimension tragique sous-jacente : Bob reste un homme seul, nostalgique d'un monde révolu, dernier incarnant des « enfants terribles » qui résistaient à la mort et à l'Histoire sans concessions.⁶⁸

Enfin, dans *Un Flic*, l'artifice devient un outil critique complet du film noir. Les transparences assumées des fonds peints dans les intérieurs de voitures, les maquettes exhibées lors des poursuites en hélicoptère et la séquence du musée, face au portrait de Van Gogh, font du film une installation muséale de l'illusion. Melville nous rappelle que « le monde est représenté de façon abstraite ; nous ne sommes plus confrontés à sa connaissance directe ».⁶⁹ En exagérant la stylisation jusqu'à la célébrer comme un principe fondateur, il transforme chaque rituel criminel en un théâtre de clichés — costumes obligatoires, gestes mécaniques, uniformes identiques de policiers et de gangsters — et en expose la vacuité. Ce geste n'a rien d'une volonté de destruction jubilaire ; au contraire, c'est une « mise à distance mélancolique » qui, en « démystifiant » le mythe criminel, « confère une beauté d'autant plus pure qu'elle s'avoue fragile ».⁷⁰

À travers ces trois « méthodes » du faux — recomposition mémorielle (*Le Doulos*), jeu réflexif (*Bob le flambeur*) et auto-exposition critique (*Un Flic*) —, Melville bâtit un cinéma de retrait : un univers où l'action n'est jamais immédiate, où le geste reste toujours théâtral, où l'illusion n'est pas masquée, mais revendiquée. Il remarque lui-même : « Je suis passéiste, je fuis absolument le monde présent, je n'arrive pas à l'aimer ».⁷¹ Cet attachement nostalgique à un cinéma que Melville considère déjà comme « en perdition » fonde un projet esthétique qui refuse l'immédiateté du monde réel et choisit la distance réflexive : le spectateur ne se contente pas de suivre un récit, il est convié à contempler une machine à souvenirs, un musée vivant où les mythes ne meurent pas, mais se figent en ombres et en reflets, en configurations plastiques où le passé continue de hanter l'écran. Ainsi, le faux chez Melville n'apparaît pas comme un défaut, mais comme la signature d'un cinéma qui se fait « figure à contempler », dernier grand témoin d'un genre en train de se fossiliser, et qui, en cela, lui confère sa force et sa modernité.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁰ BANTCHEVA, *Jean-Pierre Melville*, op. cit., p. 106.

⁷¹ DE BAECQUE, *Jean-Pierre Melville, une vie*, op. cit., p. 107.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages spécifiques sur Jean-Pierre Melville

- BANTCHEVA, Denitza, 2010, *Jean-Pierre Melville : de l'œuvre à l'homme*, Paris : Éditions du Revif/Cinéma.
- DE BAECQUE, Antoine, 2017, *Jean-Pierre Melville, une vie*, Paris : Seuil.
- DÉNIEL, Jacques et GABASTON, Pierre, 2013, *Riffs pour Melville*, Bruxelles : Yellow Now.
- DESCHAMP, Youri, 2009, *Jean-Pierre Melville, de solitude et de nuit*, Éclipse, n° 44, février 2009.
- NOGUEIRA, Rui, 2021, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville. Entretiens et interviews*, Nantes : Capricci.

Ouvrages généraux sur le cinéma

- AUMONT, Jacques, 2006, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris : Armand Colin.
- AUMONT, Jacques, 2011, *L'Image*, 3^e éd., Paris : Armand Colin. Collection Cinéma / Arts Visuels.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, 1999, *L'Analyse des films*, Paris : Nathan. Collection Nathan Cinéma.
- BARONI, Raphaël, 2007, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris : Seuil.
- BAZIN, André, 1975, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf. Collection 7^e Art.
- BELLOUR, Raymond, 2009, *Le Corps du cinéma. Hypnoses – émotions – animalités*, Paris : P.O.L.
- DANEY, Serge, 1996, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris : Cahiers du cinéma. Collection Petite bibliothèque.
- DELEUZE, Gilles, 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit. Collection Critique.
- JULLIER, Laurent, 2012, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris : Flammarion. Collection Champs Arts.
- VANNOYE, Francis et GOLIOT-LÉTÉ, Anne, 2012, *Précis d'analyse filmique*, 3^e éd., Paris : Armand Colin.

Ouvrages secondaires

- GAUDREAULT André, 2005, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec, Nota Bene, coll. « U ».
- MILLET Catherine, 2011, *Le corps exposé*, Nantes, Cécile Defaut.
- PALMER, R. Barton, 1994, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, Twayne Publishers, New York.

Articles et périodiques

BARTHES, Roland, 1968, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11.

GODARD, Jean-Luc, 1956, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956.

MAGNY, Joël, 1994, « Melville ou l'imitation du cinéma », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 478, avril 1994.

SAADA, Nicolas, 1996, « Le style Melville », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 507, novembre 1996.

Entretiens et écrits de Melville

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA, 1963, « Entrevue avec Jean-Pierre Melville », n° 24, mars 1963.

MELVILLE, Jean-Pierre, 1949, « Il n'y a plus à chercher, il faut oser », *L'Écran français*, n° 201, 3 mai 1949.

MELVILLE, Jean-Pierre, 1993, « The Red Circle », *The New York Times*, 22 septembre 1993.

NOGUEIRA, Rui, 1970, *Melville on Melville*, Londres : Secker and Warburg.

NOGUEIRA, Rui et BARAT, François, 1999, *Entretien avec Jean-Pierre Melville*, Paris : Séguier.

Documentaires

BOHLER, Olivier et MAISTRE, Cécile, 2010, *Melville, le dernier samouraï*, Arte, DVD.

CHOLLET, Laurent, 2023, *Melville / Delon : Au nom du père et du fils*, Arte, DVD.

Corpus des films de Jean-Pierre Melville

MELVILLE, Jean-Pierre, *Bob le flambeur*, 1956.

MELVILLE, Jean-Pierre, *Le Doulos*, 1962.

MELVILLE, Jean-Pierre, *Un flic*, 1972.