



Le Dernier Métro

Un film

de François Truffaut (1980),
scénario de François Truffaut et
Suzanne Schiffman,
avec Catherine Deneuve (Marion
Steiner), Gérard Depardieu
(Bernard Granger), Jean Poiret
(Jean-Loup Cottins), Heinz
Bennent (Lucas Steiner), Andrea
Ferréol (Arlette Guillaume).

2 h 10 min

Très bien accueilli par la critique et par le public, honoré par dix Césars, le film réalise le vieux désir de Truffaut de mettre en scène un film sur l'Occupation, période de son enfance, en même temps qu'il prolonge son souci de filmer le trouble des sentiments entre les hommes et les femmes.

Paris est un théâtre

Éducation au cinéma, lettres, histoire, lycée

Pendant l'Occupation, Marion Steiner dirige le théâtre Montmartre après que son mari Lucas a fui en Amérique du Sud parce qu'il est juif. Elle engage Bernard Granger comme acteur dans la pièce qu'elle fait répéter, dirigée par le metteur en scène Jean-Loup Cottins d'après les notes de Lucas. Or Lucas est resté caché dans la cave du théâtre en attendant de pouvoir partir et, par l'entremise de sa femme qui vient le voir chaque soir, il continue à diriger les répétitions. Après une altercation qui l'a opposée au tout-puissant critique et collaborateur Daxiat, Marion, effrayée d'une possible interdiction de sa pièce, refuse de parler à Bernard, mais doit néanmoins lui révéler le « secret ». Lors de la première, elle le rejoint dans sa loge et se donne à lui. L'épilogue du film les rassemble après la guerre : Marion est encadrée par les deux hommes réunis au tomber de rideau de la nouvelle pièce montée par Lucas, dont Bernard et elle sont les acteurs.

Ombres et espaces clandestins

> *Relever les différents espaces dans lesquels se déroule l'histoire du film, leur symbolique et la manière dont ils reflètent la situation et la psychologie des personnages. Étudier la dualité des personnages, notamment celle de Marion, puis celle de Lucas Steiner.*

Le film est traversé par la thématique de l'illusion et du semblant, parce qu'il inscrit dans une période pleine de faux-semblants la chronique de ce lieu d'artifices qu'est le théâtre. Ceci implique une logique cinématographique profonde qui commande l'usage des lumières et des espaces. Un théâtre, c'est avant tout une scène, une salle et des coulisses ; le théâtre est le lieu principal de l'intrigue, lieu où les personnages se rencontrent. Ce qui se passe en dehors n'est presque pas montré (Bernard trafique et emprunte un pick-up au théâtre, mais seule la radio nous apprend qu'il a explosé dans une réunion de soldats allemands). À cette tripartition de l'espace se rajoute la dualité entre le théâtre lui-même et la cave où se cache Lucas ; cet artifice qu'est la scène, ce lieu caché que sont les coulisses se croisent donc avec un second lieu secret, le sous-sol. Celui-ci est souvent peu éclairé ; comme le dit Lucas, son éclairage varie d'ailleurs en proportion inverse de l'éclairage du théâtre. Truffaut voulait qu'un film sur l'Occupation se fit en grande partie dans la pénombre. Le film est donc rythmé par les passages de l'ombre à la lumière qui accompagnent les voyages nocturnes de Marion dans la cave, ainsi que par les nombreuses coupures d'électricité. La première visite à Lucas est une descente qui se fait dans une obscurité progressive, scandée par des ouvertures de portes et de trappes. Elle s'interrompt par un noir total auquel fait suite un gros plan sur le visage de Lucas (cette apparition soudaine relevant de l'essence même du « coup de théâtre »). Lorsque la guerre se termine, celui-ci se précipite dehors témérairement pour voir le soleil.

Le temps du film est donc divisé entre jour et nuit – d'où l'importance du « dernier métro », et du couvre-feu qui contraint parfois Marion à passer la nuit dans la cave avec Lucas, ou l'oblige à d'autres moments à le quitter tôt. Le temps de Marion est donc scindé en deux périodes au contenu inversé et l'espace du film en de multiples lieux qui ne communiquent pas. La scission du théâtre en deux lieux séparés (haut/bas, ombre/lumière) autour de Marion devient à la fin du film l'image de son partage entre deux hommes, puisqu'elle aime Bernard en haut et Lucas en bas.

Truffaut ne cesse donc de faire circuler l'intrigue entre ces espaces : ainsi, lorsque Cottins apprend que le théâtre est juridiquement sans propriétaire, nous connaissons sa propre décision d'accepter de le reprendre de la bouche de Marion qui la rapporte à Lucas, dans la cave. Puis nous comprenons que Lucas lui a demandé d'aller s'adresser en plus haut lieu lorsque, dans la scène suivante, nous la voyons déjà dans le bâtiment de la *Kommandantur*. La première de la pièce opère alors la plus grande multiplication de ces espaces, puisque son déroulement est suivi de tous les points de vue, méticuleusement alternés : salle, scène (où Marion commente à voix basse l'entrée fracassante de Daxiat), cave (Lucas prend fiévreusement des notes), coulisses...

L'espace double et les ombres mettent en scène la duplicité qui caractérise à la fois les relations des personnages entre eux et avec le monde qui les entoure. Ainsi, dans le film, tous les personnages ont un secret : Marion cache son mari, Bernard est résistant, Arlette est homosexuelle et même le régisseur ment sur sa relation avec sa prétendue « poule ». Ce secret n'est révélé que tardivement au spectateur et encore plus tard aux autres personnages ; dans une certaine mesure, il donne la clé des comportements. Le film est tendu vers sa révélation, le moment culminant étant à ce titre la rencontre entre Lucas et Bernard dans la cave, par laquelle Marion dévoile son secret à ce dernier. Pour cette raison, les rapports entre les personnages adoptent souvent une structure théâtrale, transparaissant dans la mise en scène. Ainsi de l'arrivée de Bernard au théâtre : il voit Marion pour la première fois, à travers une porte mal fermée, enjoindre à son metteur en scène de refuser un acteur juif, puis il entend à travers une autre porte celui-là congédier celui-ci, à travers un jeu d'ombres chinoises que reprendra précisément la mise en scène de *La Disparue* par Lucas Steiner. On retrouve souvent cette situation où un personnage assiste de l'extérieur à une scène qui en regroupe d'autres. Ainsi, la première fois que nous découvrons le secret de Marion, elle est vue à travers la vitre d'un restaurant par Bernard et son ami futur résistant arrêté par la Gestapo. Bernard dit à son sujet qu'« elle est pas nette », sans trop savoir exactement pourquoi. Puis tous deux se lèvent, mais la caméra reste en place pour nous laisser voir Marion revenir sur ses pas et rentrer dans le théâtre à l'insu de tous. Nous saisissons là que cette femme dure, qui ne veut pas « d'acteur juif », est en vérité tout autre que ce qu'elle veut paraître.

Rédaction Philippe Huneman, professeur de philosophie
Crédits photos D.R.
Édition Anne Peeters
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de *Télédoc*.
www.cndp.fr/tice/teledoc/

Cette structure théâtrale se retrouve précisément dans la situation de Lucas Steiner, spectateur de ce qui se passe dans le théâtre, surtout à partir du moment où, par un trou pratiqué dans le tuyau de chauffage, il entend tous les bruits. Cela définit son ambiguïté : est-il spectateur ou metteur en scène (par ses instructions il dirige les comédiens) ? De sa cave, il assiste à l'attirance naissante de Marion pour Bernard, mais n'en parle qu'à ce dernier, en une phrase qui est presque une injonction d'aller avec Marion. Souffrant d'être spectateur forcé de l'éloignement de Marion – lors de la fête après la première, il bouche le tuyau d'écoute avec son écharpe pour ne plus entendre les réjouissances –, Lucas devient alors metteur en scène/manipulateur de la vie des autres, pour qu'au moins, dans sa passion pour un autre, sa femme ne lui échappe pas. L'ombre lui sied donc, comme à tout metteur en scène (seul l'acteur est exposé). Ainsi, lors de l'épilogue, il est assis à l'ombre d'un rideau et vient dans la lumière pour se faire acclamer du public.

Survivre sous l'Occupation

> Analyser la manière dont on découvre le contexte historique du film. Relever des détails qui montrent le souci documentaire de Truffaut, ceux qui témoignent de la difficulté de la vie quotidienne en 1942.

Comme *La Nuit américaine*, *Le Dernier Métro* est la chronique de la gestation d'un spectacle. Mais le contexte de l'Occupation impose ici à tous la contrainte de survivre, entre privations, dénonciations, compromissions. Truffaut résumait son projet par cette formule : « Le théâtre et l'Occupation vus par les yeux d'un enfant. » Celui qui nous conduit d'ailleurs vers le théâtre est un enfant, qui aura plus tard un petit rôle dans la pièce. Il fait vite l'expérience oppressante de l'Occupation : sa mère lui lave les cheveux après qu'un soldat allemand les a caressés ; plus tard, le régisseur lui apprend les sobriquets donnés aux Allemands. Avant d'être montrée par la présence d'Allemands (dans l'hôtel de Marion), l'Occupation est présente par une abondance de détails, avec en particulier la fréquence des allusions aux juifs, le marché noir, les vols. Truffaut reprit d'ailleurs des émissions de radio, des chansons et des journaux d'époque. Inversement, des petits gestes témoignent de la résistance aux nazis : le régisseur a toujours les mains occupées quand Daxiat est là, pour ne pas avoir à serrer la main, Bernard repart du cabaret après avoir vu les casquettes d'officiers rangées au vestiaire...

Le film montre donc la guerre d'un point de vue microscopique, celui de la survie et de la résistance ou des compromissions au quotidien. Les visites de Marion à Lucas nous les présentent toujours en train d'accomplir des choses ménagères : manger, essorer des chaussettes, lui se faisant coiffer par sa femme. Par ce quotidien qu'elle lui a aménagé passe à la fois son amour pour lui, leur résistance commune aux Allemands et leur volonté de ne pas se laisser abattre, de continuer à vivre presque comme avant (Lucas fait toujours son lit quand il reçoit Marion).

Lors de la seconde nuit que Marion passe avec Lucas, la scène comprend des plans du dîner de Jean-Loup en compagnie de son petit ami. Truffaut assemble ici par la simultanéité ceux qu'une même haine nazie avait condamnés : les juifs et les homosexuels. Le théâtre Montmartre, qui abrite un juif dans sa cave, un résistant et deux homosexuels, devient la figure même de l'ennemi pour les nazis, le lieu par excellence où s'abat la haine allemande. Sans pathétique, sans dénonciation grandiloquente, Truffaut montre ici l'oppression et les conduites de dissimulation qu'elle induit (« Elle a ouvert une porte qui aurait dû être fermée », dit Jean-Loup à Arlette après que Marion l'a surprise par hasard en train d'embrasser la jeune actrice).

Quand, à la Libération, Lucas décide de monter *La Montagne magique*, de Thomas Mann, œuvre allemande d'un des auteurs ayant condamné le nazisme, consacrée à un jeune homme enfermé dans un sanatorium, il réaffirme ainsi sa fidélité à une culture qui est la sienne et que les Allemands de l'époque ont dévoyée (« Ce sont des fous », dit-il simplement d'eux). C'est pourquoi aussi, la première fois qu'on le voit remonter à la lumière du théâtre, il cite la dernière phrase de Goethe, cet Allemand à l'esprit universel : « *Mehr Licht* » (« plus de lumière »), ce qui était le vœu de tous ceux que la folie nazie avait plongés dans cette période de ténèbres. ■

Pour en savoir plus

• *Cinéma et théâtre*. CNDP, 2007. Coll. : L'Éden cinéma. 1 DVD vidéo : 5 h ; 1 livret : 32 p.

<http://www.cndp.fr/Produits/DetailSimp.asp?ID=92363>

• *De la scène à l'écran*, CNDP, 2007.

<http://www.cndp.fr/Produits/DetailSimp.asp?ID=89183>

• *Théâtre et cinéma*, CNDP, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2007.

<http://www.cndp.fr/Produits/DetailSimp.asp?ID=88946>

En février 1983, François Truffaut présente *a posteriori* ses intentions sur *Le Dernier Métro*.

« C'est en 1968, après avoir tourné *Baisers volés*, que l'envie m'est revenue de reconstituer cette époque, mais à ce moment j'ai été stoppé net dans mon élan par un film remarquable : *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls qui, à l'aide de documents et d'interviews, entremêle le passé et le présent avec un bonheur proustien. [...] Après ce choc du *Chagrin et la Pitié*, dix ans ont passé et comme tout le monde j'ai vu une douzaine de films évoquant l'Occupation. Celui-ci me paraissait trop noir, celui-ci trop rose, il y avait trop de soleil dans l'un, trop de musique moderne dans l'autre, bref je restais avec mon désir inassouvi et quelques certitudes valables pour moi seul : un film sur l'Occupation devrait se dérouler presque entièrement la nuit et dans des lieux clos, il devrait restituer l'époque par de l'obscurité, de la claustration, de la frustration, de la précarité et, seul élément lumineux, il devrait inclure, dans leur enregistrement original, quelques-unes des chansons qu'on entendait alors dans les rues et les postes de TSF. »

« Pourquoi et comment *Le Dernier Métro* ? », *L'Avant-scène cinéma*, mars 1984.

Dernier acte

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]

Passée la séquence de la Libération où, d'une manière très documentaire, une voix off explique ce qu'il est advenu des différents personnages, un épilogue, annoncé par cette même voix, réunit à nouveau Marion, Lucas Steiner et Bernard Granger dans un final déconcertant. C'est cet épilogue qui est ici analysé.

Le déroulement de la séquence repose sur une série d'incertitudes sur la nature de ce qu'on voit. Marion pénètre dans une infirmerie [1]. Mais la scène qui s'ouvre ici est donc mal située dans l'espace, on ne sait à quoi la raccorder. Selon une logique de parallélisme temps/espace propre au film, cette ambiguïté spatiale vaut aussi pour le temps : on ne sait pas quand placer cet événement, sinon à dire qu'il succède à la Libération. On ignore enfin ce que cherche Marion dans cet hôpital : Bernard, qui a lutté dans la Résistance ? Lucas, dont la dernière apparition le montrait pris dans les fusillades de la Libération ? C'est donc Bernard, assis dans une chaise roulante, la tête dans une minerve. Une blessure de guerre ? Marion vient-elle voir Bernard pour une dernière visite ? Ou bien est-elle venue le rejoindre ? Ils évoquent leur relation, elle n'a cessé de penser à lui, alors qu'elle ne l'a pas revu depuis longtemps. On apprend qu'«il» est mort. Lucas, donc ? Petit détail qui ne se révélera pas anodin : à l'arrière-plan, par la fenêtre, de l'autre côté de la rue, les habitants d'un immeuble s'animent, penchés à leur balustrade [2]. Or, quelques plans plus tard, à peine remarquable à l'arrière-plan, c'est une toile peinte sur laquelle est reproduite une fenêtre ouverte et la façade de l'immeuble d'en face avec ses locataires : un décor, manifestement. Marion ayant quitté le plan vers la droite, Bernard demeure seul, muré dans sa décision, tandis qu'un lourd rideau rouge envahit l'écran de droite à gauche [3] et que se lève une salve d'applaudissements : il s'agissait donc d'une représentation théâtrale. Le rideau s'est ouvert. L'impression de n'avoir été que le spectateur d'une pièce est renforcée par la contre-plongée sur les comédiens qui se rassemblent désormais pour saluer. Complices d'une séparation douloureuse, nous redevenons ce que nous n'avons jamais cessé d'être : des spectateurs. Cette scène – et la blessure de guerre, le faux amour de Bernard, la mort de Lucas – tout cela n'était qu'une pièce de théâtre jouée : nous ne savons donc pas en réalité ce qui s'est passé. Nos questions reviennent donc : quelles sont leurs vraies relations ? Qu'en est-il de Lucas ? Et ces questions se croisent avec la suivante : qu'est-ce que cette pièce, qui est son auteur, qui l'a mise en scène, pour qu'elle semble refléter les vrais rapports de ses deux comédiens ? Enfin, Lucas sort de l'ombre dans laquelle il s'était tenu durant la représentation, pour pénétrer dans la partie éclairée de la loge, puis en être extrait par Bernard et tiré sur la scène [4]. Il répète ainsi ce qui était son destin pendant trois années, partagé entre l'ombre et la lumière ; il répète surtout le passage de l'ombre à la lumière que fut sa sortie définitive de la cave à la fin de la guerre. Et le fait qu'il le fasse en tant que metteur en scène indique bien que seule cette activité, son engagement dans le théâtre, l'a sorti de cette ombre que fut la guerre. Ce mouvement scelle bien sûr l'union de deux espaces jusque-là distincts, celui de la scène et celui de la salle, mais aussi l'union des deux hommes, qui partagent un même amour, pour le théâtre et pour une femme, en même temps qu'une même position tenue pendant la guerre. Le dénouement du drame passionnel a lieu sur une scène de théâtre et dans un théâtre. Ultime manière pour Lucas de prolonger le contrôle qu'il avait sur sa femme, même amoureuse de Bernard, parce qu'il pouvait en quelque sorte « diriger » cet amour. Saluant le public, Marion passe entre les deux hommes et se saisit des mains de son mari et de son amant [5]. Laisser alors les visages hors champ rappelle dans la forme de l'image ce qui fut la structure du film : la scission entre le haut et le bas, entre l'espace de la scène et l'espace obscur du sous-sol. Mais cette oblitération des visages, instances d'expressivité tout autant que de dissimulation (les visages nous trahissent, mais on ment aussi avec eux), est une manière de laisser encore les sentiments dans l'«indécidé», de même que Truffaut, en cet épilogue, ne nous aura pas livré le dénouement de l'histoire, à savoir comment Marion s'est décidée par rapport aux deux hommes. Avec l'image de ses mains nous n'en voyons qu'une trace, cependant qu'il s'agit aussi d'une alliance symbolique.