

Zoom sur le scénario du *Silence de la mer* de Jean-Pierre Melville, 1947

Le scénario

Le découpage technique

- Histoire et géographie du document

D'un format 21 x 29,7 cm, le découpage technique du *Silence de la mer* comporte 55 pages. Ce document est aujourd'hui très fragile.

La reliure du champ a disparu en partie, et le papier, jauni et séché par le temps, rend sa manipulation très délicate.

Où et par qui a-t-il été conservé ? À quelle date et comment est-il entré dans les collections de la Cinémathèque française ? Son parcours reste encore à retracer, nombre d'archives administratives de l'institution restant à ce jour inexplorées.

Le découpage technique a probablement été offert à l'occasion et isolément. Selon l'usage, il a alors été versé dans une collection créée à cet effet, dite « Collection jaune », riche de plus de 2 000 documents.

L'histoire même de ce découpage technique s'avère difficile à reconstituer. Il s'agit de l'exemplaire de Vercors, l'auteur du roman adapté, comme l'indiquent la mention en bas de la page de couverture et les annotations manuscrites de sa main sur plusieurs pages.

Le romancier a probablement conservé ce découpage technique jusqu'au tournage.

Ensuite, il est passé dans d'autres mains. L'hypothèse la plus probable est qu'il ait été rapporté aux productions Melville par le réalisateur ou un membre de son équipe.

Il fut ensuite utilisé pour le montage image et le montage son, servant de « bloc-notes » à divers techniciens.

- Qu'est-ce qu'un découpage technique ?

Le terme de découpage technique désigne à la fois une étape de l'écriture du film et le document produit à l'issue de ce travail.

Le processus du découpage consiste à fragmenter chaque scène du scénario en unités de prises de vue appelées « plans ».

Les plans sont numérotés les uns à la suite des autres suivant la chronologie du scénario.

Les numéros serviront plus tard à identifier chaque plan lors du développement et du montage du film au laboratoire car, pour des raisons pratiques, les plans ne sont pas toujours tournés dans l'ordre chronologique du scénario.

Le découpage technique du *Silence de la mer* comporte 288 plans, alors que le film en compte près de 400.

Cette différence s'explique notamment par l'ajout de séquences au tournage (le prologue du film, la scène du tabac...) et par le redécoupage ultérieur de certaines scènes lors du montage. Un découpage technique avant tournage ne correspond donc que partiellement au film terminé.

Ce document est établi par le réalisateur avant le tournage.

Il sert ensuite de référence à l'équipe technique et aux acteurs durant le tournage en leur permettant de visualiser, plan par plan, les images et les sons à enregistrer grâce à une mise en page efficace.

- Éléments visuels

Comme dans tout découpage technique, les informations nécessaires à la réalisation de l'image sont réunies dans la colonne de gauche, qui occupe les deux-tiers de la page.

À droite de chaque numéro de plan à tourner, une abréviation indique l'échelle du cadre choisie par Melville : PG (plan général), PM (plan moyen), PA (plan américain), PR (plan rapproché), GP (gros plan), TGP (très gros plan), DE (demi-ensemble).

Au centre, un texte décrit le lieu, les actions et le jeu des comédiens ainsi que des indications de mise en scène : points de vue et mouvements de la caméra, effets spéciaux éventuels...

La présence de nombreuses notes manuscrites révèle que le document a aussi servi après le tournage, lors du montage image :

- des notes donnent des indications sur le montage des plans : un paragraphe barré pour un plan supprimé, un trait tracé au milieu d'un dialogue pour indiquer une coupe ou l'ajout de numéros supplémentaires pour signifier l'insertion de nouveaux plans ;

- une page de notes récapitule les effets de transition entre certaines scènes, à fabriquer en laboratoire pour la bobine 1 du film (fondu au noir, fondu enchaîné, volet...).

Il est toutefois impossible d'identifier les auteurs de ces notes. Si Melville a déclaré avoir travaillé au montage avec le chef opérateur du film Henri Decaë¹, rien ne permet d'authentifier les deux écritures. Réalisateur, chef opérateur, monteur image (non crédité au générique) ou encore technicien de laboratoire sont autant de professionnels susceptibles d'avoir utilisé le document lors des étapes du montage.

¹ *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville* / Rui Nogueira. Éditions de l'Étoile, 1996, p. 44.

- Éléments sonores

Les éléments sonores sont regroupés dans la colonne de droite.

Ils sont essentiellement de trois types : voix *off*, dialogue et musique.

On trouve aussi la mention de quelques bruits, comme celui d'une porte, le tic-tac d'une pendule, et des indications de jeu ou de prononciation des paroles, destinées aux acteurs (« tristement », « lentement », « vivement »...).

Chaque intervention sonore est positionnée dans la colonne des sons en regard de la colonne image. L'élément - phrase, bruit, musique d'accompagnement - est indiqué en face du moment où il doit se produire dans le futur plan. Ainsi, la phrase : « Je vous souhaite une bonne nuit » figure entre les deux actions du plan 48, au milieu desquelles elle intervient.

La nature de chaque son (musique, voix *off*, nom du personnage qui parle) est indiquée avant celui-ci de manière à être rapidement identifiable par chacun : une phrase à prononcer pour un acteur, un bruit à réaliser pour l'ingénieur du son...

On trouve également la mention des transitions sonores entre chaque plan : un fondu enchaîné musical, l'arrêt de la musique... Ces transitions sont réalisées en auditorium après le tournage, lors du mixage du film.

Comme l'image, le son est pensé dès le stade de l'écriture. Mais, toujours comme l'image, il est considérablement modifié entre le projet et le résultat final. Si le découpage technique indique quand et quels sons se produisent, il manque de nombreuses informations nécessaires à leur réalisation : intensité, couleur, hiérarchisation, agencement.

- L’empreinte de Vercors

Vercors, pourtant opposé au projet à l’origine, suit de très près l’adaptation, veillant au respect de l’esprit de son livre.

Selon Melville, dans un article au journal *Combat* le 16 avril 1949, l’auteur « entendait que son roman fût suivi ligne par ligne ».

Ce document, annoté de la main du romancier et authentifié par François Bruller, fils et représentant de la succession Vercors, prouve qu’il a supervisé la dernière étape de l’écriture du film en proposant des modifications au découpage technique de Melville.

Il annote son exemplaire, au sujet :

de la mise en scène ; il suggère d’ajouter ou de modifier des plans. Il propose, par exemple, de filmer le plan n° 7 d’un autre point de vue que celui inscrit dans le découpage. En face du texte dactylographié, il note sa proposition que Melville retient : au plan 7 initial, s’ajoute un second plan correspondant à l’idée soumise par Vercors ;

des dialogues : il précise une phrase (p. 36), ajoute un rapide « voix *off* continue le récit » (p. 4) dans la colonne des dialogues pour indiquer une partie de commentaire à ajouter.

Ces propositions sont probablement antérieures au début du tournage (août 1947), une partie d’entre elles ayant été retenues dans le film.

Cependant, Vercors continue à transmettre des corrections après le début du tournage. Dans un brouillon de lettre daté du 21 septembre 1947, conservé à la Bibliothèque Doucet, il mentionne d’autres changements en indiquant à Melville : « Je vous donne ci-dessous la liste des plans sujets à ces remarques, pour que vous ne les entrepreniez pas avant mon retour ».

La bande son

- Les composantes de la bande son

La bande son du *Silence de la mer* se compose de trois éléments : la musique, les voix et les bruits.

La musique, signée Edgar Bischoff, est présente tout au long du film sauf dans le prologue, l'avertissement et l'épilogue.

Une partie des scènes de l'arrivée de l'officier, de son récit du conte *La Belle et la Bête*, de son combat à bord d'un char ou de son monologue au retour de permission, sont, quant-à-elles, mises en exergue par la rupture du récit musical.

Car la musique du film est narrative, sauf dans deux scènes où elle est interne à l'action (musique de source) : Werner von Ebrennac jouant de l'harmonium (*8ème Prélude et fugue* de J.S. Bach) et son ami jouant de la guitare en chantant.

On recense deux catégories de paroles : voix *off* et dialogues.

L'une et l'autre reprennent largement le texte du roman original, ce qui leur donne un ton très littéraire.

La voix *off*¹ est celle du vieil oncle qui raconte une histoire en évoquant des souvenirs. Quant aux dialogues, ils sont rares. Les deux hôtes restant quasiment muets, on peut plutôt parler des monologues de leur invité.

Les seules scènes véritablement dialoguées, entre officiers de la Wehrmacht, sont en allemand. Les copies actuelles du film ne sont pas toutes sous-titrées, comme ce fut, semble-t-il, le cas lors de la première sortie du film.

Les bruits aussi sont de deux sortes. Les bruits proprement dits, ponctuels ou répétés (de porte, de pas, d'objet manipulé, de moteur, d'aboiement ...) et les ambiances sonores, qui couvrent une scène (ambiance de combat, ambiance de rue...).

Le silence constitue, paradoxalement, une ambiance sonore. Sa présence est rendue perceptible grâce à son articulation avec des sons. Les bruits et ambiances créent un univers en rapport avec l'image.

¹ Le personnage étant aussi à l'image, il faut peut-être préférer le terme de « récitant » ou de « narrateur » à celui de « voix *off* » (désignant une voix hors champ).

- Tournage muet ou sonore ?

Hormis les témoignages du réalisateur et des comédiens, il ne subsiste que peu d'informations sur la fabrication de la bande sonore du film.

La vision et l'écoute du film permettent de conclure que seules les scènes tournées en studio, comme la soirée entre officiers allemands, ont été enregistrées en son direct. Les dialogues, les ambiances et bruits qui les accompagnaient ont donc été enregistrés de manière synchrone.

Toutes les scènes en décors naturels, elles, ont été tournées sans son. Les photographies de tournage du film ne montrent aucun appareil de prise de son et révèlent la présence d'une caméra Debrie¹, réputée bruyante, incompatible avec une prise de son directe.

De plus, Melville a déclaré avoir tourné « sans prendre le son pendant le tournage »². Cela aurait exigé des moyens techniques et humains qu'il ne pouvait financer.

La bande sonore du film a donc été réalisée après le tournage.

¹ Célèbre marque française de matériel cinématographique.

² *Les Échos du Cinéma*, émission télévisée, diffusée le 1^{er} janvier 1962.

- Réalisation de la bande sonore

Les différents éléments de la bande sonore du *Silence de la mer* ont été fabriqués séparément. La musique a été enregistrée par les Concerts Colonne, sous la direction de Paul Bonneau.

Les voix *off* et les rares dialogues ont été postsynchronisés en studio. Les comédiens ont récité une nouvelle fois leur texte devant une projection des images du film sous lesquelles les dialogues étaient inscrits.

Les bruits, suivant la pratique de l'époque, ont pu être enregistrés en auditorium par un bruiteur les réalisant en « direct », c'est-à-dire devant la projection du film. En réalité, à court d'argent, Melville aurait récupéré les sons dont il avait besoin en puisant dans les « chutiers »¹ des salles de montage².

Le découpage technique garde la trace de ce travail. Des listes de bruits manuscrites ont été notées en regard du texte dactylographié des pages 3 à 9 : « pas de soldats dans la neige », « fermeture porte vitrée », « horloge », « feu de bois », « cheval sur route »...

Chacune des 10 listes correspondant à une bobine image (une bobine faisant environ 10 minutes), on peut émettre l'hypothèse qu'elles ont été établies après le montage image.

Une fois les trois bandes, paroles, musiques et bruits, réalisées, elles furent mélangées lors du mixage optique aux studios de Billancourt.

Puis, ce mixage a été tiré en bordure de la bande image. Devant la faiblesse des moyens matériels de Melville, on peut s'interroger sur le nombre de techniciens ayant participé à toutes ces opérations. On ignore ainsi quelle fut la participation exacte de l'ingénieur du son Jacques Carrère, crédité au générique du film.

¹ Bacs où sont stockées les chutes, les morceaux de prises non utilisés.

² Entretien avec le réalisateur Rémy Grumbach, neveu de Jean-Pierre Melville, 2010.

Mise en scène du son (par Daniel Deshays)

- Le silence, condition de l'écoute

« La première détermination du dire n'est pas le parler, mais le couple écouter/se taire », notait le philosophe Paul Ricœur. Ainsi, la parole ne peut avoir lieu qu'à partir de cet espace d'écoute partagé : le silence.

Le silence, comme condition préalable, est assurément pour Vercors la contrainte parfaite à opposer à l'officier allemand pour l'obliger à s'exprimer. Le silence comme refus de collaborer de l'oncle et de sa nièce, même verbalement, avec l'occupant.

C'est sur ce silence que Melville bâtit, en contrepoints, sa construction sonore : alternance de bruits, de voix *off* et de musiques.

Il instaure un dispositif de bruits conçu dans un régime discontinu de surgissements de sons brefs : l'arrivée et le départ des voitures de la Wehrmacht, les coups à la porte de von Ebrennac, les pas de chacun des acteurs.

Ces bruits s'opposent à l'existence des sons continus : une voix *off*, la musique et le battement de l'horloge.

- Forme et signification du silence

Si le silence n'est pas un moyen très efficace pour faire exister l'action cinématographique, c'est pourtant le sédiment sur lequel va s'ancrer la succession d'évènements inattendus qui ouvrent le huis clos vers l'extérieur. La discontinuité créée par le silence rend un basculement toujours possible. Chaque son devient l'indice d'un mouvement, chaque mouvement l'hypothèse d'un revirement de situation. C'est un dispositif de tension idéal qui permet au silence de continuer d'être actif, et donc d'être accepté par le spectateur.

L'absence d'ambiance continue qui habille ordinairement les espaces intérieurs ou extérieurs du cinéma, permet aux sons d'être, à chaque fois, l'émergence d'une nouveauté. Entre chaque son et chaque voix, l'évacuation des ambiances fait exister plus fortement le silence. Ce n'est donc pas ici un silence habité par des petits bruits tel qu'il existe dans le cinéma actuel, mais un silence évacué comme celui du théâtre et qui donne à cette fable une dimension plus abstraite et universelle qu'anecdotique et illustrative.

- Variations et contrepoints

Face à l'inattendu, demeure le balancement constant de la pendule. S'il souligne le silence qui règne, le son de la pendule est aussi la marque du temps réel. La gestion de sa présence ou de son effacement, par augmentation ou diminution de son niveau, lui fait porter une subjectivité qui s'oppose à la régularité de sa métrique. C'est le jeu de ces intensités qui rendra le temps plus pesant, et le silence plus palpable.

La musique d'Edgar Bischoff tient une place opposée à celle de Bach – qui demeure un espace de culture partagé par l'officier et la nièce. Si elle est construite classiquement comme servant à interpréter des relations entre les personnages, elle est aussi un opérateur de ruptures, soit par variations dynamiques, soit par des suspens qui font entrer les silences. Elle rafraîchit la fable par la diversité de ses thèmes.

L'arrivée de von Ebrennac est, au plan de la construction sonore, particulièrement éloquente : musique et faible tic-tac de la pendule, coup à la porte extérieure puis, crescendo de la musique, ouverture suivie du silence de la musique au profit du niveau sonore de plus en plus élevé de la pendule sur lequel se pose enfin le « s'il vous plaît » de l'officier. C'est donc par un dispositif global d'organisation des éléments que le silence, construit par succession d'évènements sonores, dramatise la scène.

Le Silence... selon Melville

Adapter *Le Silence*

- Le roman de Vercors

En 1942, paraît clandestinement le premier roman signé Vercors : *Le Silence de la mer*.

Sous le pseudonyme de Vercors, se cache l'illustrateur et graveur Jean Bruller (1902-1991). Avec ce roman, il exprime son refus d'une compromission avec l'occupant allemand et dénonce l'attitude d'une partie de la population française, et notamment de l'intelligentsia.

Les Éditions de Minuit, maison d'édition clandestine créée pour l'occasion, publie *Le Silence de la mer* en février 1942.

Édité à quelques centaines d'exemplaires, le livre parvient jusqu'à Londres où de Gaulle ordonne sa réédition.

La diffusion du *Silence de la mer*, roman clandestin, reste confidentielle pendant la guerre. Même si beaucoup en ont entendu parler, peu l'ont lu et la véritable identité de l'auteur demeure une énigme. À la Libération, le roman devient un best-seller et Vercors une célébrité.

Malgré de nombreuses sollicitations, le romancier refuse toute adaptation cinématographique de son livre. Par respect pour « des amis, résistants, déportés » qui l'ont « clairement invité à ne pas laisser commercialiser un récit " qui les avait aidés à vivre " »¹, il décline les propositions de plus d'une douzaine de réalisateurs.

¹ Vercors, *Cent ans d'histoire de France. Vol. 3. Briand – l'oublié : 1942-1962 : les nouveaux jours, esquisse d'une Europe*. Paris, Plon, 1984, p. 116.

- Melville, un jeune homme obstiné

Jean-Pierre Grumbach, résistant français de 26 ans ayant rejoint Londres sous le pseudonyme de Jean-Pierre Melville, découvre *Put out the light*, le roman de Vercors dans sa version anglaise en 1943. Passionné de cinéma, souhaitant ardemment devenir réalisateur, il rêve aussitôt de le porter à l'écran.

Après la guerre, Melville veut faire du cinéma. Mais il n'arrive pas à entrer dans le milieu cinématographique dont le fonctionnement et les métiers sont très réglementés. Pour pouvoir travailler, il crée donc sa propre structure, Les Productions Melville.

Il réalise son « galop d'essai »¹, avec le court métrage *24 heures de la vie d'un clown* (1946). Puis, le jeune homme s'attaque à son rêve : adapter *Le Silence de la mer*.

Premier défi : convaincre Vercors, qu'il contacte début 1947. Mais, comme aux précédents réalisateurs, le romancier refuse son autorisation. Melville revient pourtant à la charge, « cinq fois, dix fois » selon Vercors. Il lui déclare : « Ce film, je l'ai dans la peau, je le tournerai quand même »².

En le voyant préparer le film, « engager les acteurs, louer les studios, commander les costumes », Vercors comprend que Melville va tourner, avec ou sans son accord.

Sans lui céder ses droits, il se range à la proposition que lui fait le jeune réalisateur en juin 1947. Une fois le film terminé, Melville le soumettra à un jury d'anciens résistants choisis par Vercors. Si leur verdict est favorable, le film sortira en salle. Dans le cas contraire, Melville s'engage à brûler le négatif.

¹ « Entretien avec Jean-Pierre Melville » par Claude Beylie et Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma*, n° 124, octobre 1961, p. 3

² Vercors, *Cent ans d'histoire de France. Vol. 3, Briand – l'oublié : 1942-1962 : les nouveaux jours, esquisse d'une Europe*. Paris, Plon, 1984, p. 116.

- Une adaptation « clandestine »

Melville invite Vercors à l'aider de ses conseils et lui écrit : « Je ne voudrais rien faire sans un complet accord de votre part »¹.

Vercors supervise alors l'adaptation en veillant au respect de son œuvre. Mais cette aide reste discrète, voire secrète, car il ne tient pas à influencer le futur verdict du jury, précisant à Melville : « Pas de malentendu, n'est-ce pas ? Je ne vous promets rien, je ne vous autorise à rien [...] Je ne vous céderai les droits du *Silence de la mer* pour l'écran que si, lors de la représentation privée, l'approbation est unanime »².

Dans la même lettre, il lui déclare tout de même : « Je suis désormais curieux de ce que vous allez faire et suivrai votre travail avec sympathie ».

Il va même laisser Melville tourner dans sa maison de Villiers-sur-Morin (Seine-et-Marne), celle-là même où se déroule l'action du roman.

La production et le tournage du film se font aussi dans la « clandestinité ». Sans carte professionnelle ni visa de production³, Melville travaille de fait en dehors du système de production. Il assume avec autorité ses multiples rôles d'adaptateur, de producteur et de réalisateur.

Les conditions de tournage sont difficiles. Melville utilise un stock de différentes pellicules achetées au marché noir et tourne quand il a les moyens de payer la petite équipe composée des trois acteurs principaux, d'un électricien, de deux assistants, et d'un chef opérateur. Les 27 jours de tournage s'étalent ainsi sur plusieurs mois.

Melville bénéficie d'une seule aide, cruciale, celle du laboratoire GTC. Son directeur accepte de lui avancer les frais des travaux sur le film, que le cinéaste monte lui-même en compagnie du chef opérateur.

¹ Lettre de Melville à Vercors du 23 juin 1947, reproduite dans *Les Lettres françaises*, n° 206, 27 avril 1948.

² Lettre de Vercors à Melville du 26 juin 1947, reproduite dans *Les Lettres françaises*, n° 206, 27 avril 1948.

³ Tout projet de film doit être soumis à l'autorisation délivrée par le CNC (Centre national de la Cinématographie).

- La sortie en salles

Le 29 novembre 1948, *Le Silence de la mer* est soumis à un jury de 24 éminents résistants choisis par Vercors. Jusqu'au bout, il fait tout pour préserver leur impartialité. Il affirme juste avant la projection : « Vous m'aidez seulement si vous êtes francs et sincères dans votre souhait exprimé de voir le film projeté ou détruit »¹.

Le jury approuve le film devant un parterre de journalistes, venus à l'invitation d'un ami de Melville chargé d'organiser la soirée.

Vercors, qui aurait voulu que cette projection reste secrète, reproche au jeune réalisateur cette entorse à leur « pacte » de discrétion. Melville, s'il s'en défend, poursuit peut-être un autre but.

Il doit en effet réaliser un nouveau tour de force : sortir le film en salles. Or, sa position de franc-tireur, en marge du système, est mal vue des syndicats de techniciens et de producteurs français, qui s'opposent à la sortie du film.

Le 6 novembre 1948, Melville a signé le contrat de distribution du *Silence de la mer* avec la société du Cinéma du Panthéon dirigée par Pierre Braunberger².

Cet homme va jouer un rôle crucial. Il prête d'abord de l'argent au cinéaste pour finir le mixage de son film. Il mène ensuite les démarches administratives pour obtenir le sésame sans lequel un film ne peut sortir en salles : un visa d'exploitation.

Le CNC (Centre national de la Cinématographie) refuse d'examiner le film et ne s'y soumet que sur l'injonction du ministre de l'information qui saisit la commission d'exploitation à la demande de Pierre Braunberger. Mais les réticences restent fortes.

Selon Melville, des policiers protégeaient la cabine de projection pour empêcher la saisie de la copie lors de la soirée de gala du film, le 20 janvier 1949.

Le Silence de la mer sort dans les deux plus grandes salles parisiennes de l'époque, le Gaumont-Palace et le Rex, le 22 avril 1949.

Bénéficiant de l'aura du texte original et d'une importante campagne médiatique, le film est vu par près de 1 400 000 spectateurs³.

¹ Vercors, propos retranscrits dans « Vercors n'a pas été trahi », Jeander, *Libération*, 30 novembre 1948.

² Déjà producteur et distributeur du court métrage de Melville, *24 heures dans la vie d'un clown*.

³ Chiffre extrait de *Ciné-Passions, 7^e art et Industrie de 1945 à 2000*, éditions dixit/CNC cité en appendice in Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville an American in Paris*, BFI, 2003.

Melville en escomptait plus, mais son film reçoit un accueil critique favorable qui souligne la fidélité au roman.

- Résumé du film

1941. L'armée allemande occupe la France et réquisitionne des logements pour ses troupes. Dans un village, un vieil homme et sa nièce doivent subir la présence de l'officier Werner von Ebrennac, auquel ils décident tacitement de ne pas adresser la parole.

Au long des soirées d'hiver, le jeune militaire, délicat, cultivé et rêveur, monologue sur son amour pour la France et sa culture. Malgré son mépris de la guerre, il fonde l'espoir d'unir son pays et le leur.

Mais, au cours de conversations entre officiers, lors d'une permission à Paris, Werner von Ebrennac comprend que le véritable dessein des Nazis est d'asservir la France et d'exterminer les plus faibles.

Désespéré, le jeune officier se fait muter sur le front de l'Est. Seule l'annonce de son départ parvient à briser la résistance silencieuse de ses hôtes qui, en lui disant adieu, lui témoignent l'estime (et même l'amour naissant et étouffé de la nièce) qu'ils portent, non au militaire, mais à l'homme.

Melville et la Résistance

- Une histoire intime

En octobre 1937, Jean-Pierre Grumbach débute son service militaire. Il ne quitte l'uniforme qu'après l'armistice de juin 1940. Il devient ensuite (à une date inconnue) agent des réseaux *Combat et Libération* et du BCRA, Bureau central de renseignement et d'action, service d'espionnage et d'action de la France Libre. En 1942, il est retenu six mois dans une prison espagnole après avoir franchi les Pyrénées.

Il rejoint ensuite Londres, où il travaille pour le BCRA avant de s'enrôler dans les Forces françaises libres et de participer aux campagnes d'Italie et de France.

Après la Libération, il adopte définitivement le pseudonyme de Melville, choisi pendant la guerre en hommage à l'auteur de *Moby Dick*.

De cette époque, il garde aussi une blessure intime : la mort de son frère Jacques Grumbach. Melville admirait ce frère aîné, intellectuel journaliste, militant socialiste, proche collaborateur de Léon Blum.

Résistant, Jacques est tué et dépouillé d'une somme destinée à la Résistance en 1942, alors qu'il tente de passer en Espagne. Pendant la guerre, les passeurs avaient ordre d'abattre toute personne trop épuisée qui risquait de mettre en danger le groupe lors du passage. C'est ce qui conduira le jury à acquitter le passeur, à l'issue d'un procès d'assises en 1953. Melville, en tant qu'ancien résistant, n'a pas voulu influencer les jurés.

Pas de jugement, ni de désir de revanche chez Melville, même si « le cataclysme que fût la Seconde Guerre mondiale est crucial dans le cheminement du réalisateur »¹.

Il y puise les thèmes qui hanteront son cinéma : « l'amitié, l'abnégation, le sens de l'honneur, la fatalité, la fragilité d'existences marginales et ce goût âcre, amer, et cependant suave, du temps qui passe et de la jeunesse qui s'envole. Et comment face à des événements auxquels la vie ne les avait pas préparés, les hommes réagissent en révélant enfin leur nature profonde »².

¹ Olivier Bohler *Vestiges de soi, vertige de l'autre : l'homme de l'après-guerre dans l'œuvre de Jean-Pierre Melville*, Th. univ. Lettres et arts : Aix-Marseille 1. Lille : ANRT, 2000.

² Philippe Labro, « L'Armée des ombres : de tous ses films, c'est celui que Melville préférerait », journal non identifié.

- Démystification et nostalgie

L'action de trois des treize films de Melville se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale.

Il ne s'agit pas de films historiques ni de films de guerre au sens classique, mais de fresques sur le quotidien des Français sous l'Occupation, vu à travers le destin de quelques individus.

Dans le huis clos d'une maison occupée, *Le Silence de la mer* (1947) propose la voie de la résistance passive.

Léon Morin, prêtre (1961), au-delà de la relation entre l'homme d'église et Barny, dépeint la vie quotidienne des Français dans une ville occupée.

L'Armée des ombres (1969), chronique d'un groupe de résistants, offre une vision démystifiée de la Résistance, à l'opposé d'un regard romantique et héroïque.

Trois films, trois adaptations de livres, qui résonnent de manière intime pour Melville : « Pourquoi choisit-on un livre ? Parce qu'il y a des situations et des phrases qui font partie de nous et de notre vie. Il y a beaucoup de choses dans le Gerbier de *L'Armée des ombres* qui sont à moi, et il ne fait pas de doute que, si j'avais été curé, j'aurais été un prêtre dans le style de Léon Morin. ¹ »

Les films rappellent une période de sa vie, mais « ce ne sont jamais des histoires personnelles ² ». Ils contiennent pourtant « le frisson du vécu » ³, même si Melville assume une vision « subjective » qui « ne correspond certainement pas à la vérité réelle ⁴ ». Parce que « l'époque de la guerre a été abominable, horrible et... merveilleuse ! ⁴ » pour le réalisateur qui porte sur elle un regard nostalgique, « car elle fait partie de ma jeunesse ⁵ ».

Toute son approche est résumée dans la phrase de Courteline qui introduit le film *L'Armée des ombres* : « Mauvais souvenirs, soyez les bienvenus, vous êtes ma jeunesse lointaine... ».

¹ *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville* / Rui Nogueira. Éditions de L'Étoile, 1996, p. 40.

² *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville* / Rui Nogueira. Éditions de L'Étoile, 1996, p. 141.

³ Philippe Labro, « L'Armée des ombres : de tous ses films, c'est celui que Melville préférerait », journal non identifié.

⁴ *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville* / Rui Nogueira. Éditions de L'Étoile, 1996, p. 163.

⁵ *Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville* / Rui Nogueira. Éditions de L'Étoile, 1996, p. 164.

Melville ou l'esthétique du son (par Daniel Deshays)

- Un son obsessionnel

On ne peut pas dire que le cinéma de Melville soit construit « à partir du son », ni qu'une grande diversité d'approche sonore en gouverne la forme. C'est plutôt un même type d'agencement sonore qui parcourt l'ensemble de son œuvre.

Dans une interview donnée au *Figaro*, le 4 décembre 1972, il affirme : « Pour moi, au cinéma, le son est plus important que l'image. Non pas le dialogue qui, lui, ne m'intéresse guère... Non, je veux parler du son, en soi, que je fabrique entièrement en studio, où je peux reconstituer les perspectives auditives respectueuses de l'essentiel. [...] Doser le son revient à calculer la quantité de produit corrosif ou euphorisant qu'on entend inoculer au spectateur-auditeur. »

- Une palette réduite

Le « sonore » définit un univers essentiel et épuré, mis en perspective par l'emploi d'une palette de sons réduite.

Un vocabulaire de signes/sons très souvent réemployés, situés au début entre réalisme et symbolisme, nourrit la totalité de ses films : vents, trains, tic-tac, jazz, sons isolés souvent par des silences.

Volker Schlöndorff, qui fut son assistant, donne une piste : « Dans les milieux des gangsters, ce qui l'a intéressé c'est que l'on n'y bavardait pas ». Ici, se trouve exprimé une sorte de dogme qui guidera son travail : ce n'est pas le dialogue qui fondera le sens du récit. Si les paroles sont réduites, de la place s'offre au silence, aux sons et aux musiques.

- L'inventivité musicale

C'est dans un film de commande, *Quand tu liras cette lettre*, qu'un dispositif de réalisation sonore d'un genre nouveau semble être expérimenté. Basés sur une diversité et un renouvellement permanent, les sons, trop riches, minent le réalisme du film. Musique et son s'enchevêtrent en surlignant trop l'action.

Melville abandonnera ce symbolisme dès *L'Aîné des Ferchaux* et *Deux hommes dans Manhattan*.

Dans ces films, les musiques se succèdent. Pour qualifier les lieux et documenter la Nouvelle Orléans ou New York, les ambiances des boîtes de jazz s'enchaînent.

Les compositeurs, Georges Delerue, Martial Solal, Jacques Loussier ou Eddie Barclay, devront répondre à la commande : expérimenter la diversité des formes. Musiques répétitives, thème du genre « grands espaces de la conquête de l'Ouest », soirée twist ou séances d'enregistrement se succèdent. Melville semble avoir exigé l'évocation, le trait, la musique contingente, plutôt que la réalisation d'une bande originale recouvrant l'action en la commentant.

Dans ces films, comme dans le reste de son œuvre, la musique est liée aux lieux sociaux traversés. C'est pour l'essentiel des formations de jazz bop qui jouent dans les night-clubs ou les grands hôtels où se déroule momentanément l'action, ou bien c'est une java qui sort d'un quartier populaire.

Chez Melville, où les personnages circulent, la phrase musicale suffit à habiter le décor passager. Il faut cependant noter l'évolution qui a lieu entre premiers et derniers films. Au début, les musiques mêlées à l'action sont offertes dans une diversité de formes - clavecin, accordéon, jazz, orgue - comme le propose le compositeur Bernard Peiffer dans *Quand tu liras cette lettre* ; à la fin, Melville ne place plus qu'une seule musique sur la totalité du film.

Et si ces musiques de jazz sont encore liées à l'espace-temps du night-club, elles étendent bientôt leur champ à l'ensemble du récit, quel que soit l'espace traversé (*Le Deuxième Souffle*, *Le Samouraï*) tout en conservant pourtant un lien direct avec chaque action.