

Transcr(é)ation



De la littérature au cinéma : l'adaptation dans le cinéma de Jean-Pierre Melville

From Literature to Cinema: Adaptation in the Films of Jean-Pierre Melville

Vincent Leroy

Volume 4, Number 1, 2024

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1110840ar>

DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.15511>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroy, V. (2024). De la littérature au cinéma : l'adaptation dans le cinéma de Jean-Pierre Melville. *Transcr(é)ation*, 4(1), 1–19.
<https://doi.org/10.5206/tc.v4i1.15511>

Article abstract

Jean-Pierre Melville directed thirteen feature films in his career. Of these thirteen films made between 1946 and 1972, seven are film adaptations. In these films, based on classics of French literature, the director and screenwriter, focuses on two literary genres: the historical novel and the detective story. By combining his autobiographical memories of the war and the Resistance with literary fiction, Melville took an interest in the historical novel in his first film, *The Silence of the Sea* (1949). In the 1960s, he returned to the historical genre to adapt *Léon Morin, Priest* (1961) and *Army of Shadows* (1969). At the same time, Melville developed an immoderate passion for American cinema, which naturally led him to adapt detective novels. With his adaptations of *Le Doulos* (1962), *Magnet of Doom* (1963) and *Second Wind* (1967), Melville became a true master of the film noir genre. This article looks at adaptation in Melville's cinema, through these two literary genres, and at the evolution of the practice of adaptation over the course of his film career, as well as at his directorial choices.

© Vincent Leroy, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

De la littérature au cinéma : l'adaptation dans le cinéma de Jean-Pierre Melville

VINCENT LEROY

Université de Nantes / Universidad Complutense de Madrid

RÉSUMÉ

*Jean-Pierre Melville a réalisé treize longs-métrages dans sa carrière cinématographique. Parmi ces treize films réalisés entre 1946 et 1972, sept sont des adaptations. Le réalisateur et scénariste, à travers ces films tirés de classiques de la littérature française, aborde deux genres littéraires : le roman historique et le roman policier. C'est en conjuguant ses souvenirs autobiographiques de guerre et de Résistance à la fiction littéraire, que Melville s'intéresse au roman historique dans son premier film *Le Silence de la mer* (1949). Dans les années 60, il reprend le genre historique afin d'adapter *Léon Morin, prêtre* (1961) puis *L'Armée des ombres* (1969). En parallèle, Melville développe une passion immodérée pour le cinéma américain qui l'entraîne tout naturellement vers l'adaptation du roman policier. Melville en adaptant *Le Doulos* (1962), *L'Aîné des Ferchaux* (1963) puis *Le Deuxième Souffle* (1967), devient un véritable maître dans le genre du film noir. Cet article s'intéresse ainsi à l'adaptation dans le cinéma de Melville, à travers ces deux genres littéraires, ainsi qu'à l'évolution de la pratique de l'adaptation au fil de sa carrière cinématographique mais également à ses choix de mise en scène.*

Mots clés : *adaptation · cinéma français · Jean-Pierre Melville · roman historique · roman policier*

Introduction

Jean-Pierre Melville commence sa carrière cinématographique dans le champ de l'adaptation. Pour son premier film, il choisit d'aborder la réalité historique contemporaine en adaptant, en 1947, la nouvelle de Vercors *Le Silence de la mer* (1942). Tout en combinant ses souvenirs personnels de guerre et de Résistance à la fiction littéraire, Melville utilise le roman historique comme source pour son premier film. Dans les années soixante, le cinéaste développe des stratégies de mise en scène et des techniques narratives afin d'adapter au cinéma deux autres romans historique : *Léon Morin, prêtre* (1952) de Béatrix Beck en 1961 puis *L'Armée des ombres* (1943) de Joseph Kessel en 1969. De plus, passionné par le cinéma classique américain des années quarante, Melville aspire à la réalisation d'un film de gangster. En se nourrissant des romans policiers et de ses goûts cinématographiques, il adapte tout d'abord le roman noir de Pierre Lesou, *Le Doulos* (1957) en 1962. Un an plus tard, il transpose l'histoire de *L'Aîné des Ferchaux* (1945) de Georges Simenon à l'écran. Puis, en 1967, il adapte le roman de José Giovanni, *Le Deuxième souffle* (1958).

Cet article examine la question de l'adaptation dans le cinéma de ce réalisateur français qui, en adaptant des classiques, aborde deux genres littéraires : le roman historique et le roman policier. L'article se penchera donc sur plusieurs questions : Melville se nourrit-il des œuvres littéraires pour créer une filmographie cohérente autour de ces deux axes d'adaptation ? Existe-t-il une évolution de la pratique de l'adaptation au fil de sa carrière ? En quoi ses choix de mise en scène déterminent-ils une stratégie, à la fois narrative et cinématographique, dans le cadre de l'adaptation ? Les méthodes d'adaptation sont-elles différentes selon le genre ? Autrement dit, l'adaptation du roman historique diffère-t-elle de la transposition du roman policier dans l'œuvre de Melville ou forment-ils un ensemble cohérent ? Nous nous concentrerons tout d'abord sur le choix du roman historique permettant à Melville de lier ses souvenirs autobiographiques de guerre à la diégèse de ses longs-métrages adaptés de romans – l'officier allemand von Ebrennac, le prêtre Léon Morin, le résistant Philippe Gerbier évoluent entre Occupation et Résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Nous verrons ensuite comment Melville est devenu un véritable maître du polar, en s'inspirant de romans policiers et de ses connaissances du genre du film noir.

Melville et le roman historique : Occupation et Résistance

La vie et la filmographie de Melville ont été marquées par ses souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, entre Occupation et Résistance. En 1939, Jean-Pierre Grumbach, de son vrai nom¹, s'engage au service militaire à Fontainebleau. Il participe à la Résistance avant de rejoindre la France Libre à Londres en 1942. En 1945, de retour en France une fois la guerre terminée, il intègre l'industrie cinématographique française. Pour son premier film, il choisit d'adapter *Le Silence de la mer*, une nouvelle de Vercors publiée clandestinement en 1942.

Dans cette première adaptation, Melville met en scène l'histoire d'un officier allemand, Werner von Ebrennac (Howard Vernon), hébergé chez un vieil homme (Jean-Marie Robain) et sa nièce (Nicole Stéphane) qui se retrouvent contraints de cohabiter durant l'Occupation, en 1941. Le réalisateur s'intéresse à l'absence de communication entre les personnages, qui s'exprime par ce silence constant convenu tacitement entre l'oncle et la nièce. Or, l'officier vient s'asseoir à leurs côtés durant le dîner, soir après soir, et essaie d'engager un dialogue avec ses hôtes. Ces derniers demeurent silencieux faisant fi de sa présence. Ils s'opposent à tout contact avec l'occupant, ils ne lui adressent aucun regard ni aucune réponse à son monologue. Passionné par la culture française, dont la littérature et la musique, il leur récite des poèmes et évoque son admiration pour les grands compositeurs et écrivains français. Il fait également allusion à son espoir de voir renaître un rapprochement entre la France et l'Allemagne autour des valeurs de solidarité, de fraternité et de respect entre les peuples. Au cours des dîners, une passion implicite naît entre la nièce et l'officier.

Le tournage débute en 1947 dans la demeure de Vercors à Villiers-sur-Morin. Cette maison, étroite et peu pratique pour l'équipe technique, s'est naturellement imposée comme lieu de tournage intérieur. L'histoire du roman est basée sur des faits réels : Vercors et sa femme ont réellement hébergé un militaire allemand durant l'Occupation. Melville choisit de transposer *Le Silence de la mer* dans la même pièce où Vercors et sa femme ont partagé leurs repas en compagnie de l'officier afin de souligner l'authenticité de l'histoire par le biais de la représentation du réel dans la fiction. De plus, l'adaptation est ici originale en

¹ Durant la Seconde Guerre mondiale, il prend le pseudonyme de « Melville » en hommage à l'auteur de *Moby Dick*, Herman Melville.

comparaison à celles que Melville réalisera par la suite car la survie et la sortie du film tenaient à une fidélité exemplaire à l'œuvre littéraire, ainsi qu'au respect des relations entre les Français et l'Allemand sous l'Occupation, et ce, depuis le point de vue des Résistants. Tout d'abord, Vercors avait refusé l'adaptation de Melville, mais ce dernier lui promit de brûler le négatif si, une fois le film terminé et projeté devant un jury de Résistants, une seule voix s'élevait contre lui. L'écrivain avait accepté l'offre du jeune cinéaste. Le film fut projeté le 29 novembre 1948 devant un jury de 24 Résistants au Studio des Champs-Élysées et fut accepté à l'unanimité². En respectant l'essence de la nouvelle, Melville réalise toutefois une œuvre personnelle grâce à plusieurs ajouts.

En effet, quelques libertés narratives sont prises par le cinéaste qui ajoute deux séquences clés qui ne se trouvent pas dans le texte et viennent s'intégrer dans le film sans pour autant en briser l'unité narrative. La première scène correspond à la rencontre entre l'officier et la nièce à l'extérieur de la maison dans la neige (26'50"-28'18"). La « relation » entre ces deux personnages est décrite par Vercors dans la nouvelle grâce à la narration en focalisation interne. Pour la représenter, Melville aurait pu utiliser la voix off. Cependant, il opte pour la forme visuelle plutôt que pour l'oralité des dialogues et/ou la présence d'une voix off indiquant explicitement la relation supposée entre les personnages. Il laisse donc, place à l'interprétation personnelle du spectateur quant à cette relation sous-jacente entre l'officier et la nièce. Melville voulait offrir à ses personnages une possibilité d'exprimer leur affection réciproque, ce que le livre, construit en huis clos, ne permet pas puisque l'oncle est constamment présent lors des repas, entravant toute intimité entre l'officier et la nièce. Ainsi, Melville réalise une scène en extérieur où ces deux derniers se rencontrent sans la présence de l'oncle. Le cinéaste s'éloigne, un instant, de la narration à l'intérieur de la demeure afin d'intégrer cette séquence originale de rencontre « intime » entre les personnages. Ils auraient pu s'arrêter et se parler, elle aurait pu lever les yeux et lui adresser un sourire. Dans la maison cela était impossible car la jeune fille et son oncle avaient dès le premier jour stipulé tacitement le maintien d'une attitude mutique face à l'occupant.

² Voir Nogueira, Rui, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville, Entretien avec Rui Nogueira*, Nantes, Capricci Éditions, 2021, p. 43.

Pour mettre en scène cette rencontre en extérieur, Melville utilise le procédé du champ-contrechamp. À travers cette technique de prise de vues, le cinéaste souligne les divers regards de l'officier à la nièce, montés en parallèle de ceux de la nièce vers l'horizon et donc vers l'officier. En alternant les points de vue entre les personnages, le réalisateur les met en opposition tant dans l'espace que concernant leurs intentions respectives. La nièce sort de la demeure avec son chien pour une promenade. Elle est filmée dans un panoramique et avance vers la caméra. Un second plan filme le ciel et le spectateur entend un avion (allemand) au loin puis aperçoit, au même moment que l'avion, l'officier qui rentre dans le cadre. La nièce et l'officier avancent de la même manière et sont filmés en travelling arrière. Or, l'officier s'arrête abruptement en regardant la nièce au loin. Il reprend le sens de la marche et, l'observant toujours attentivement, il la salue tandis que celle-ci continue sa marche sans lui adresser un signe. Cette scène montre l'intention de l'officier qui avance vers elle pour lui parler tandis que la jeune fille fixe ses pas dans la neige plutôt que de regarder l'officier, avant de partir vers la gauche du cadre tandis que l'officier se dirige vers la droite. Les deux personnages ne sont littéralement pas dans le même plan, sauf dans le plan suivant, où ils se dirigent chacun d'un côté opposé. L'un va vers la gauche, vers la forêt, l'autre vers la droite, vers la ville.

À travers la mise en scène et le mouvement constant de la caméra (que ce soit en panoramique ou en travelling arrière), Melville souligne l'impossibilité de la relation. En effet, alors que la nièce sort de la ville, soulignant son statut de femme française, membre de sa communauté et de son village, l'officier sort de la forêt, évoquant son statut d'envahisseur ou d'occupant. Quand ils s'aperçoivent mutuellement, ils s'arrêtent dans leur mouvement mais la caméra continue de reculer de l'un comme de l'autre, révélant le mirage que serait leur relation si elle s'établissait. Par conséquent, leur rencontre, toujours silencieuse, s'exprime uniquement par des regards ou des gestes. De manière symbolique, Melville souligne, par cette scène additionnelle, l'impossibilité d'une relation entre ces personnages.



(L'officier se dirigeant vers la nièce, *Le Silence de la mer*, 1949, 28'06'')

Melville indiqua *a posteriori* : « Si aujourd'hui je devais refaire *Le Silence de la mer*, je tournerais un film plus brutal. Les protagonistes s'aimeraient, ils coucheraient ensemble ; il y en aurait un qui tuerait l'autre » (Nogueira, p. 45). Cette citation souligne le désir du cinéaste d'aller plus loin que l'œuvre littéraire quant au développement de ses personnages et de leurs relations. En revanche, sous la houlette du jury de Résistants qui recherchait la fidélité envers la nouvelle à tout prix, le cinéaste s'en tient à n'ajouter que des scènes étayant le contenu de la trame narrative. Il ajoute une deuxième scène à la fin du film : l'officier allemand doit rejoindre le front de l'Est, il regroupe ses affaires et ferme ses valises. Il aperçoit alors dans sa chambre un journal ouvert dont la première page indique : « Il est noble qu'un soldat désobéisse à des ordres criminels ». À travers cet ajout, Melville voulait exprimer l'attitude de l'oncle, qui tente par son mutisme, d'ouvrir les yeux à l'officier qu'il apprend à apprécier. Il veut lui faire comprendre, sans pour autant lui adresser la parole, qu'il est encore temps pour lui de se sauver de la barbarie de l'Allemagne nazie.

Pour son premier film, Melville adapte un texte appartenant au genre du roman historique. Le cinéaste conjugue ses souvenirs de guerre à une œuvre littéraire reflétant l'esprit de l'Occupation de la France par l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale. À travers cette première adaptation, on note un respect de l'œuvre quant à l'histoire et ses personnages, mais on observe tout de même l'ajout de deux séquences qui incarnent la stratégie d'adaptation du cinéaste. À l'orée des années soixante, après cinq films réalisés entre 1949 et 1959, le cinéaste reprend le thème historique de l'Occupation pour son sixième long-métrage.

Il adapte en effet *Léon Morin, prêtre* en 1961, roman de Béatrix Beck qui obtient l'année de sa sortie (1952) le Prix Goncourt. Tout d'abord, comme pour *Le Silence de la mer*, Melville s'empare ici d'un roman de renom de la littérature française. Ensuite, il reprend le genre littéraire du roman historique à travers le contexte de l'Occupation dans une ville de province. Dans *Léon Morin, prêtre*, Melville transpose l'histoire de Barny, une jeune veuve de guerre qui vit avec sa fille dans un village des Alpes pendant l'Occupation. Un jour, elle entre dans une église et choisit un prêtre au hasard pour se confesser. Lors de cet entretien, à l'abri des regards indiscrets, elle essaie de le provoquer en critiquant le catholicisme et le dogme de l'Église catholique. Au lieu de la réprimander, le prêtre Léon Morin, entame une discussion intellectuelle sur la religion et l'invite à poursuivre cette conversation en dehors de l'église. Ils commencent à se côtoyer régulièrement, et au fil des rencontres, la jeune femme se rapproche peu à peu de la conversion. Cependant, Barny souhaite-elle réellement se convertir ou seulement se rapprocher du curé en prétendant adhérer au catholicisme ?

Selon le cinéaste, l'essence du roman repose sur les deux protagonistes. Melville choisit donc l'acteur Jean-Paul Belmondo, qu'il avait rencontré quelques mois plus tôt sur le tournage d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), pour interpréter le rôle du prêtre Léon Morin : un homme religieux, sincère et séduisant, qui bouleverse le quotidien des femmes d'un petit village. De plus, Melville avait de l'intérêt pour les traits de ce personnage en tant que Résistant, faisant écho à son propre passé. Ainsi, il développe en particulier le soutien de Léon Morin envers les Résistants qui se battent pour la France durant l'Occupation. Pour le rôle de Barny, le cinéaste choisit Emmanuelle Riva qu'il découvre dans *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. Après l'échec de son film précédent, *Deux hommes dans Manhattan*³ (1959), *Léon Morin, prêtre* apporte à Melville une certaine notoriété grâce à l'adaptation d'un roman primé tout en collaborant avec deux stars du mouvement de la Nouvelle Vague. Le film s'avère être un grand succès public et critique avec près de 2 millions d'entrées en France⁴.

Le film reprend la trame narrative du roman de Beck, les interactions entre les deux personnages sont globalement similaires entre le roman et le film, le

³ Aguilar, Carlos, *Jean-Pierre Melville*, Madrid, Cátedra, 2016, p. 103.

⁴ Montero, José Francisco, *Jean-Pierre Melville: Crónicas de un samurái*, Madrid, Shangrila, 2014, p. 120.

spectateur comme le lecteur ont accès aux pensées de Barny. Cependant, Melville réalise quelques changements quant au personnage de Léon Morin. En effet, il densifie le rôle du prêtre qui est certes un personnage important du roman mais qui n'est pas le protagoniste principal, en dépit du titre de l'œuvre. Léon Morin acquiert dans le film un rôle de personnage principal au même titre que Barny. Le cinéaste se focalise davantage sur leur relation impossible ainsi que sur la conversion chimérique de Barny au catholicisme. Melville la représente comme une veuve, perturbée et solitaire, qui prétend être attirée par la religion mais dont le mysticisme fallacieux est uniquement porté par la passion obsessionnelle qu'elle éprouve pour Morin. Melville centre ainsi son intrigue autour de la relation entre les personnages mais sans aborder la dimension sexuelle et subversive de leurs rapports. Les conversations entre Morin et Barny apparaissent comme un vecteur narratif permettant d'affiner la mise en scène de Melville pour mieux exploiter la dimension sensible du roman. En effet, les divers éclairages, l'usage de champs-contrechamps, de plans longs, ou de plans-séquences, ou encore la profondeur de champ permettent au cinéaste de mettre en relief les décors religieux et la dimension cléricale du long-métrage. Ces divers éléments constituant la mise en scène de Melville mettent en lumière le rôle majeur de Léon Morin, comme lors de sa première rencontre avec Barny au confessionnal de l'Église.



(Première rencontre entre Barny et Léon Morin, *Léon Morin, prêtre*, 1961, 17'12'')

À travers le personnage de l'officier allemand dans *Le Silence de la mer* et la figure de l'ecclésiastique dans *Léon Morin, prêtre*, Melville souligne sa solidarité envers la Résistance durant l'Occupation. En s'inspirant de ces deux œuvres littéraires de renom, le réalisateur conjugue de plus souvenirs personnels et fiction littéraire pour construire une filmographie cohérente, tournée vers l'Histoire de la

France. Enfin, Melville évolue dans sa pratique de l'adaptation entre ces deux premiers exemples : dans *Le Silence de la mer*, il ajoute deux séquences-clés à la nouvelle mais sans apporter de développement personnel aux personnages tandis que dans *Léon Morin, prêtre*, il enrichit le personnage du prêtre, lui insufflant une poésie nouvelle dans sa relation avec l'autre protagoniste.

À la fin des années soixante, Melville s'inspire d'un dernier roman historique afin de mettre en lumière le rôle capital de la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale. *L'Armée des ombres* (1969) est, de surcroît, sa dernière adaptation. En 1942, durant l'Occupation, Philippe Gerbier, ingénieur des Ponts et Chaussées, est l'un des chefs de la Résistance française. Dénoncé puis capturé, il est envoyé en camp de concentration d'où il finit par s'évader. Une fois libre, il réunit son réseau et fait exécuter son informateur. Dans cette histoire sur fond historique, le réalisateur délaisse la poésie et le lyrisme du roman éponyme de Joseph Kessel (1943) pour se focaliser sur le réalisme et les difficultés quotidiennes de la Résistance. À cet égard, il ne s'agit pas d'une simple adaptation puisque Melville insère ses propres souvenirs de guerre et de Résistance à la trame narrative du récit : « au fur et à mesure que se déroule l'histoire, mes souvenirs personnels s'entremêlent avec ceux de Kessel, car nous avons vécu la même guerre » (Nogueira, p. 165). Pour la première fois dans sa filmographie, il souligne le militantisme clandestin conjugué aux horreurs vues et vécues pendant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, tout en prenant sa source dans l'œuvre de Kessel, à partir des personnages, la trame narrative et les péripéties, Melville parvient à réaliser un film très personnel, soit une suite logique dans le cadre de l'adaptation du roman historique : « D'un récit sublime, merveilleux documentaire sur la Résistance, j'ai fait une rêverie rétrospective, un pèlerinage nostalgique à une époque qui a marqué profondément ma génération » (Nogueira, p. 161).

Dans *L'Armée des ombres*, le cinéaste arpente ainsi le cœur de la Résistance. Il confère à ses personnages un développement personnel qui s'exprime à travers les méditations et pensées intérieures par le biais de la voix off. Le spectateur s'attache alors aux personnages, en voyant les actions réalisées au sein de la Résistance, et en connaissant leurs pensées, leurs doutes, leurs peurs et leurs drames intérieurs. L'histoire prend place durant les premières années de l'Occupation, dans un monde froid et obscur au sein du mouvement militant qui lutte pour (sur)vivre. Melville choisit de mettre en lumière le réalisme de l'histoire

à travers la représentation des conditions difficiles durant l'Occupation en soulignant les sensations de froid, de faim et de fatigue extrême. Il souligne également les thèmes phares du mouvement résistant (tels que l'entraide et la solidarité, le courage, l'amitié, et le sentiment du devoir) mais il met également en scène les aspects négatifs du militantisme (dont la corruption, l'amertume, la trahison et la dénonciation). En effet, le film se termine sur l'assassinat de Mathilde (Simone Signoret) par les membres de la Résistance. Avant cette exécution, la protagoniste avait été capturée par les forces allemandes mais elle possédait sur elle une photo de sa fille. Par crainte qu'elle ne soit obligée de dénoncer ses complices pour sauver sa fille, le groupe de Résistants constitué de Philippe Gerbier (Lino Ventura), Luc Jardie (Paul Meurisse) et Le Bison (Christian Barbier) décide d'éliminer leur camarade. Après leur acte, on apprend dans un périodique que ces trois personnages sont finalement arrêtés et tués par la Gestapo.

Cette scène finale du journal n'apparaissait ni dans le roman ni dans le scénario que Melville avait fait lire à Kessel ; elle est ajoutée par le cinéaste alors que le film entrait en phase de post-production : « L'émotion de Kessel, après la projection de *L'Armée des ombres*, est l'un de plus beaux souvenirs de ma vie. Quand il a vu les phrases annonçant la mort des quatre personnages, il n'a pas pu s'empêcher de sangloter. Il ne s'attendait pas à ces quatre phrases, qu'il n'avait pas écrites et que je n'avais pas mises dans le scénario » (Nogueira, p. 168).

Or, en dehors de la mort de Mathilde et de Félix ainsi que de l'étranglement d'un Résistant au début du film, la mise en scène de Melville s'éloigne de la représentation de l'horreur. Melville et son directeur de la photographie, Pierre Lhomme, mettent plutôt en avant des détails infimes (visages, gestes, regards ou sons) pour exprimer la violence des Allemands envers les Résistants ou celle des Résistants entre eux : l'horreur n'est le plus souvent montrée que de manière implicite, souvent hors-champ ou alors elle fait l'objet d'ellipses. Ceci est bien différent du livre qui décrit des scènes de mutilation avec beaucoup de précision.

D'autre part, la structure narrative du film est fractionnée comme un ensemble de souvenirs rattachés à un groupe de la Résistance française. Ainsi, le film ne comporte pas véritablement de trame globale mais s'apparente plutôt à un ensemble d'arcs narratifs constitués des chapitres suivants : évasion de Gerbier de la Gestapo, torture et meurtre du traître, visite de Luc et Gerbier à Londres,

tentative d'évasion de Félix, arrestation de Gerbier et « jeu » du champ de tir, meurtre de Mathilde par le réseau. Au sein de ces chapitres, l'ellipse narrative est utilisée par Melville pour représenter l'horreur vécue par les membres du réseau, notamment Gerbier qui voit sa perception des événements altérée par la terreur provoquée par les atrocités perpétrées lors de la guerre. À cet égard, les soldats de l'Occupation sont anonymes : aucun nom d'officier n'est prononcé, ils n'ont pas d'identité ni d'histoire, ce sont simplement des soldats ennemis. Pour rendre compte toutefois de leur présence, Melville utilise des bruitages qui déconcertent le spectateur : la piste sonore est brutalement « piétinée » par les bottes des soldats claquant sur le sol ; on entend leurs pas sans les voir lorsqu'ils torturent Félix ; les armes à feu retentissent ; la voix non sous-titrée mêle confusion et suspense. La direction artistique accentue également le fait que l'Occupation imprègne l'ensemble des lieux où se trouvent les personnages. Melville met donc en exergue l'oppression des décors pour Gerbier et les autres Résistants par le biais du son, de la musique, des « cris de corbeaux » qui transmettent une ambiance d'angoisse.

Par ailleurs, le cinéaste décide de se détacher de l'œuvre originale quant aux traits des personnages de Mathilde, Luc et Jean-François. À cet effet, il remodèle le personnage de Mathilde à plusieurs égards. Tout d'abord, elle est présentée comme mère de sept enfants dans le roman alors que dans le film, elle a seulement une fille qui obtient un rôle conséquent lors du dénouement. De plus, Kessel la décrit comme souvent agressive et impulsive : « Mathilde était jaune, sèche, exténuée par ses obligations domestiques et, peut-être à cause de cela, d'une vertu très agressive. [...] Cette femme taciturne et rigide à l'extrême, cette femme qui semblait aussi desséchée dans ses sentiments que dans ses traits et son corps⁵. » Or Melville la présente comme une femme calme et chaleureuse envers ses camarades – y compris avec Gerbier avec qui elle entretient une relation de confiance. Par ailleurs, son passé est totalement éludé dans le film tandis que, dans le roman, on lit de nombreux détails sur ses enfants et son mari. Melville amplifie également l'action autour du personnage. Lors d'une scène-clé du film, elle se déguise en infirmière de la Croix-Rouge afin de se rendre à la prison pour libérer Félix (Paul Crochet), un de ses compagnons de la Résistance, qui avait été emprisonné et torturé par les Allemands. Dans le roman, cette partie de l'histoire consistant à

⁵ Kessel, Joseph, *L'Armée des ombres*, Paris, Univers Poche, 2022, p. 101.

faire sortir un Résistant de la prison pour le transférer à l'hôpital suite aux coups et blessures reçus, est décrite de façon elliptique, en quelques phrases, alors que dans le film, elle est soulignée dans une séquence d'une dizaine de minutes (1h35'33" à 1h46'16") pour mettre en relief l'héroïsme et la solidarité régnant au sein de la Résistance française, à travers le rôle de Mathilde. Cette séquence est réalisée en silence, sans dialogues, hormis les mots adressés entre les Allemands et Mathilde pour pouvoir passer les barrières de sécurité et intégrer l'hôpital. La mise en scène de Melville se focalise sur le silence, les regards menaçants des officiers allemands, le visage neutre de Mathilde, décuplant le suspense.

De plus, le réalisateur modifie la relation entre les frères Jardie, Luc surnommé « Saint-Luc » et Jean-François (Jean-Pierre Cassel). Dans le film, ils ignorent leurs activités clandestines respectives. Jean-François ne sait donc pas que son frère Luc est le chef de la Résistance alors qu'il est au courant des activités et du rôle de son frère au sein de celle-ci dans le roman. Le réalisateur a changé ce rapport fraternel au cœur de la Résistance pour éviter le mélodrame. Ainsi, la rencontre ratée entre les deux frères dans le long-métrage prend une autre tournure, insistant sur la tragédie et le drame du film. Jean-François, fusillé sous un faux nom par la Gestapo, meurt sans savoir que Saint-Luc était le chef de la Résistance, et celui-ci ignore le sort qui a été réservé à son petit frère. La disparition de Jean-François est rendue encore plus tragique par les circonstances ainsi que par l'ignorance mutuelle de leur activité clandestine au sein de « l'armée des ombres ». Melville ajoute une dernière scène qui ne figure pas dans le roman lorsque le personnage de Luc Jardie est décoré à Londres par le général de Gaulle qui le remercie pour ses agissements au sein du mouvement militant. Cette dernière souligne l'admiration du cinéaste pour le chef de la France Libre ainsi que pour la Résistance.

L'adaptation de ce roman historique atteste d'une évolution au sein du processus créatif et artistique de Melville. En effet, de l'ajout de deux séquences dans *Le Silence de la mer* au développement du personnage du prêtre dans *Léon Morin, prêtre*, Melville développe grandement *L'Armée des ombres* tout en se refusant à opter pour une monstration explicite de la violence. Entre 1962 et 1967, le cinéaste s'intéresse parallèlement à l'adaptation du roman policier, ce que nous étudierons avec *Le Doulos* (1962), *L'Aîné des Ferchaux* (1963) et *Le Deuxième souffle* (1967).

Melville, un maître du polar

Entre les années 1950 et 1960, le polar ou film policier, inspiré par l'ambiance du film noir américain, devient progressivement un genre cinématographique à part entière dans le cinéma français : *Du Rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955), *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956), *Deux hommes dans Manhattan*, *À bout de souffle*, *Classe tous risques* (Claude Sautet, 1960), *Mélodie en sous-sol* (Henri Verneuil, 1963) en sont des exemples. À l'aube des années 1960, Melville choisit le roman policier comme source d'adaptation qu'il conjugue à son importante connaissance du cinéma américain pour mettre en scène ses films policiers et/ou films de gangsters français. À ce sujet, il souligne que « sans les 63 metteurs en scène américains qui ont "inventé" le cinéma parlant d'avant-guerre, je n'aurais jamais fait *Le Doulos*. Les décors de mon film témoignent de ma passion pour un cinéma qui a été à la base de ma vocation » (Nogueira, p. 113).

En 1957, Pierre Lesou publie son premier roman, *Le Doulos*⁶. Le cinéaste est immédiatement séduit par l'ambiance du roman, cet univers montmartrois où se mêlent corruption, trahison, questions de mœurs et code de l'honneur mais aussi mensonges et meurtres. Dans *Le Doulos*, Melville relate l'histoire de Maurice Faugel (Serge Reggiani) qui assassine un receleur de bijoux. Il vole sa marchandise et organise un cambriolage avec l'aide de son ami d'enfance, Silien (Jean-Paul Belmondo), qui n'est autre qu'un indicateur de police. Comme à son accoutumée, Melville écrit le scénario en solitaire, en s'inspirant de l'œuvre de Lesou. Néanmoins, la transposition du roman noir au film policier s'effectue à travers des altérations touchant le récit et les personnages.

Le cinéaste commence par supprimer toutes les phrases ou jeux de mots argotiques du livre car selon lui, l'argot ne devait pas paraître au cinéma : il associait le langage aux « mauvaises fréquentations » et à la jeunesse, et refusait par conséquent de l'inclure dans les arts visuels (Nogueira, p. 110). De plus, Melville se libère d'emblée de l'aspect documentaire dû au ton réaliste du récit. Il ne retient que la structure du roman, ses personnages et le dénouement. Dans le roman, le microcosme représentant Montmartre est décrit par une myriade de détails sur ses rues et ses boutiques, et apparaît comme une ville à part entière où

⁶ Mot argotique de la pègre signifiant à la fois « chapeau » et « indicateur de police ».

se déroulent les larcins et les crimes. Cependant, Melville souhaite s'éloigner du réalisme de cette description. Il conserve alors la trame principale mais s'attarde davantage sur les caractéristiques ambivalentes de ses personnages au détriment de la description minutieuse de l'espace. Il développe donc le personnage de Silien, permettant de jouer sur les ambiguïtés d'interprétation. Avant le dénouement final, le spectateur essaie tant bien que mal de comprendre les intentions de chaque personnage. Avec son chef opérateur, Henri Tiquet, assisté d'André Dubreuil et d'Étienne Rosenfield, Melville travaille alors sur la mise en scène dont les contrastes entre le noir et le blanc soulignent la relation antithétique du personnage qui se déplace entre le Bien et le Mal. Les personnages du film sont beaucoup plus ambigus que ceux du livre : doubles et faux, toujours sur la frontière entre la vérité et le mensonge, la gentillesse et la méchanceté. Soulignant l'ambivalence des personnages, une citation de Louis-Ferdinand Céline est placée en introduction du film : « Il faut choisir, mourir ou mentir ». Melville opte pour une évolution de ces derniers en donnant plus d'ampleur à leurs intentions dans le récit ainsi qu'à leurs traits caractéristiques au sein de la diégèse.

Deux ans plus tard, il s'entoure de nouveau de Belmondo pour l'adaptation de *L'Aîné des Ferchaux*, roman policier de Georges Simenon (1945). Lorsque *Léon Morin, prêtre* sort en salles en 1961, Melville signe en effet un contrat pour réaliser son premier film en couleur. Ce projet s'inscrit bien dans la filmographie du réalisateur qui reprend le genre littéraire du roman policier et retrouve l'acteur star des années soixante, dans le rôle-titre, pour une troisième collaboration. Néanmoins, le cinéaste s'émancipe du roman en changeant les noms et prénoms des deux protagonistes, le titre, la trame narrative et le dénouement. En effet, dans la première version du scénario, le personnage interprété par Charles Vanel ne répondait pas au nom de Dieudonné Ferchaux, celui de Belmondo n'était pas Michel Maudet et le film ne s'intitulait pas *L'Aîné des Ferchaux* mais *Un jeune homme honorable*. Cependant, le producteur du film, Fernand Lumbroso, avait payé 16 millions les droits du livre et avait déjà signé plusieurs contrats avec des maisons de distribution (Nogueira, p. 121). Il demande donc au cinéaste de garder l'essence du roman de Simenon. Dans cette seconde version qui correspond au long-métrage, le réalisateur respecte la trame narrative originale, soit l'histoire d'un road-movie entre les États-Unis et l'Amérique du Sud, mettant en scène Michel Maudet (Belmondo) qui devient l'homme à tout faire de Dieudonné

Ferchaux (Charles Vanel), un riche homme d'affaires accusé de corruption dans son pays. Malgré une trame narrative analogue entre les deux œuvres, Melville intègre toutefois des changements. Par exemple, Dieudonné Ferchaux apparaît pour la première fois lors d'une réunion de conseil d'administration. Dans le roman, cette réunion est décrite sur plusieurs pages portant sur le passé de Ferchaux, son ascension au sein de la banque, ses malversations et la corruption dont il est accusé. Dans le film, Ferchaux annonce « Allons-y de la petite histoire », résumant ces pages en une scène de deux minutes.

De plus, si Melville conserve l'identité des personnages du roman, il modifie toutefois celle de Maudet – dans le roman, il s'agit d'un homme timide, pleutre et malheureux, un romancier déchu et frustré de ne jamais avoir rencontré le succès. Dans le film, il devient un ex-boxeur, frustré mais courageux et plein d'assurance. S'il reste misérable, le protagoniste ne s'apitoie plus sur son sort et prend son destin en main dans cette aventure aux côtés de Ferchaux. Grâce à ce changement, le cinéaste débute son film par un match de boxe où le protagoniste perd son combat⁷. C'est à partir de cette défaite que tout bascule dans sa vie : il rencontre Ferchaux à Paris, accepte le travail de secrétaire, s'envole aux États-Unis puis fuit avec lui en Amérique du Sud pour échapper à la justice américaine. En outre, Melville modifie le dénouement de l'histoire : dans le livre, Maudet tue Ferchaux pour vendre sa tête à un dénommé Suska alors que dans le film, Suska tue Ferchaux pour s'emparer de la clé du coffre de Caracas. Maudet arrive quant à lui trop tard, après l'assassinat de Ferchaux qui, dans ses derniers soupirs, lui tend la clé. Le film se termine sur la mort de l'aîné des Ferchaux puisque, dans l'œuvre de Melville, tout type de relation conduit inévitablement à un dénouement tragique. Le retour de Maudet complexifie la relation entre les deux hommes : au lieu de le tuer, il essaie plutôt de sauver celui qui apparaît comme un père de substitution. Cette dernière scène est filmée en plongée, Maudet regardant Ferchaux en train d'agoniser : elle témoigne de sa tendresse certaine pour le vieil homme et ce, malgré leurs rapports souvent houleux durant leur aventure.

⁷ Cette scène de boxe était un hommage à *Nous avons gagné ce soir* de Robert Wise (1949) et à la passion que Melville vouait à la boxe, passion partagée par Belmondo.



(La mort de Ferchaux dans les bras de Maudet, *L'Aîné des Ferchaux*, 1963, 1'44'23)

Dès 1958, le roman *Le Deuxième souffle* de José Giovanni se trouve sur la table de tous les producteurs français, en attente de trouver un cinéaste amateur du genre. Ce n'est qu'une décennie plus tard que Melville réalise l'adaptation, en s'autorisant de grandes libertés narratives pour mettre en scène l'histoire de Gustave Manda, dit « Gu » (Lino Ventura), qui s'évade de prison, se rend à Paris pour rejoindre sa sœur Manouche (Christine Fabréga) et son ami Alban (Michel Constantin), pour se trouver mêlé à une nouvelle affaire entre criminels sur laquelle l'inspecteur Blot (Paul Meurisse) enquête. Avant de quitter le pays avec Manouche, Gu a besoin d'un dernier travail pour se procurer de l'argent. Dans ce récit prenant place entre Marseille et Paris, Melville décide d'emboîter l'histoire de Marseille dans celle de Paris, soit de mélanger les deux histoires en assemblant la première trame narrative à l'intérieur de la seconde. Le roman traite quant à lui ces deux parties de manière distincte : le premier chapitre prenant place à Marseille, le second chapitre à Paris. Le cinéaste décide donc de conjuguer les deux histoires pour ne former qu'une seule trame narrative. De plus, le film se termine par la mort tragique de Gu (à l'instar des nombreux dénouements tragiques de l'œuvre de Melville) alors que le livre se clôt par un baiser entre l'agent de police et la prétendue amie de Gu, qui l'a trahi. À cet effet, la composition de Bernard Gérard souligne la désolation de la mort du protagoniste qui, tué à la fin du film, ne peut donc réaliser son rêve de changer de vie en quittant la France avec sa sœur.

En outre, Melville rejette l'aspect réaliste du style de Giovanni, notamment ce qui concerne la vie quotidienne des prisonniers dans l'enceinte carcérale :

Si vous voulez vous donner la peine d'établir les différences entre le livre et mon film, vous aurez de quoi remplir votre livre. Il y a, dans *Le Deuxième*

Souffle, bien des choses complètement inutiles qui ne sont que du remplissage. L'auteur du livre n'a pas fait œuvre d'imagination. Il s'est limité à écrire les histoires vraies qui lui avaient été racontées en prison par des codétenus. Giovanni c'est la mémoire encyclopédique de tout ce qu'il a connu en prison. [...] À ce niveau, *Le Deuxième Souffle* est un livre très intéressant. [...] Mais ça, ça ne fait pas partie de mon cinéma à moi. Je ne fais jamais du réalisme, vous le savez très bien. Du livre je n'ai gardé que ce qui était melvillien. Tout le reste, je l'ai foutu en l'air. [...] Je me vante donc d'avoir fait une œuvre originale. Complètement. (Nogueira, p. 135).

Ce qui était « melvillien » dans l'histoire de Giovanni, c'était l'ambiance du film noir constitué de gangsters munis de gabardine, chapeau et pistolet, de policiers menant une enquête, d'histoires de trahisons, de meurtres et de crimes mais surtout de l'exécution minutieuse du hold-up. À cet égard, le cinéaste atteste que plus de la moitié du roman de Giovanni correspondait simplement à du « remplissage » et que le cœur du roman, correspondant à la partie la plus intéressante n'était pas assez développé, à savoir la scène de l'exécution du hold-up dans les Calanques de Marseille. Cette séquence est allongée dans le film (1h14'13" à 1h26'48") car « dans le livre, il n'y a que quelques phrases pour annoncer le hold-up, mais pour moi toute cette partie était fondamentale » (Nogueira, p. 141). Influencé par le cinéma américain des années quarante, Melville élabore donc la séquence du hold-up dans le silence et à travers des jeux de regards et des gestes, reposant uniquement sur la composition musicale extradiégétique pour souligner le suspense jusqu'à la réussite du casse par Gu et ses hommes.



(L'exécution du hold-up dans *Le Deuxième souffle*, 1967, 1'16'42)

À travers cette dernière adaptation, une cohérence s'établit dans la filmographie de Melville : du *Doulos* au *Deuxième souffle* en passant par *L'Aîné des Ferchaux*, le cinéaste ne prend des œuvres sources que ce qui l'intéresse, ce qui y est « melvillien », à savoir certains aspects de la trame narrative. En dehors de l'histoire, il oriente ses longs-métrages vers une ligne directrice qui lui est propre autour du développement de ses personnages. En effet, Silien, Michel Maudet et Gu bénéficient d'une caractérisation plus recherchée, qui permet au public de s'attacher à ces derniers malgré leurs rôles de gangsters. Melville amplifie également l'ambiance du film noir (gangsters réalisant des larcins et des crimes, investigation de la police, casse ou hold-up) mais aussi le dénouement tragique, représenté par la mort des protagonistes.

Conclusion

Au cours de sa carrière cinématographique, Melville a abordé le principe de l'adaptation pour établir une filmographie cohérente autour de sa fascination pour le genre du roman historique d'une part, et pour le roman policier de l'autre. En vingt-six ans de carrière, il réalise treize longs-métrages dont sept adaptations. D'un film de commande lors d'une collaboration avec Jean Cocteau⁸ au roman historique retraçant ses souvenirs personnels des années passées dans la Résistance jusqu'au roman policier qui revisite sa passion pour le cinéma américain, Melville a ainsi adapté ces classiques de la littérature française qui sont subséquentement devenus des classiques du cinéma français. Peu de temps avant sa mort, le réalisateur explique à Nogueira ses raisons pour avoir expérimenté l'exercice de l'adaptation : « Pourquoi choisit-on un livre ? Parce qu'il y a des situations et des phrases qui font partie de nous et de notre vie » (Nogueira, p. 38).

Bibliographie

Aguilar, Carlos, *Jean-Pierre Melville*, Madrid, Cátedra, 2016.

Beck, Béatrix, *Léon Morin, prêtre*, Paris, Gallimard, 1952.

Giovanni, José, *Le Deuxième Souffle*, Paris, Gallimard, 1958.

⁸ L'adaptation des *Enfants terribles* de Jean Cocteau (1929) en 1950 par Melville ne rentre pas dans le cadre de l'article qui se consacre uniquement à l'analyse de l'adaptation du roman historique et du roman policier dans la filmographie de Melville.

Kessel, Joseph, *L'Armée des ombres*, Alger, Charlot, 1943.

Lesou, Pierre, *Le Doulos*, Paris, Gallimard, 1957.

Montero, José Francisco, *Jean-Pierre Melville: Crónicas de un samurái*, Madrid, Shangrila, 2014.

Melville, Jean-Pierre, *Le Silence de la mer*, 1947.

---, *Léon Morin, prêtre*, 1961.

---, *Le Doulos*, 1962.

---, *L'Aîné des Ferchaux*, 1963.

---, *Le Deuxième Souffle*, 1966.

---, *L'Armée des ombres*, 1969.

Nogueira, Rui, *Le cinéma selon Jean-Pierre Melville, Entretien avec Rui Nogueira*, Nantes, Capricci Éditions, 2021.

Simenon, Georges, *L'Aîné des Ferchaux*, Paris, Gallimard, 1951.

Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Éditions de Minuit, 1942.

Biobibliographie de l'auteur

Doctorant en Civilisation espagnole et Cinéma sur le sujet de thèse de : « La réception du cinéma français dans l'Espagne franquiste » sous la direction de Maitane Ostolaza (Nantes Université) et de José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid). Enseignant de Civilisation espagnole et de Cinéma à la Faculté des Langues et Cultures Étrangères de Nantes Université : histoire de l'Espagne contemporaine, traduction, histoire du cinéma, histoire du cinéma espagnol, analyse filmique, étude de l'image. Parmi les articles publiés les plus récemment : « La réception de Gérard Philipe dans l'Espagne franquiste » in *Gérard Philipe, le devenir d'un mythe* (Paris, Éditions Hermann, avril 2024) ; « La représentation symbolique de l'apiculteur dans *l'Esprit de la ruche* (Victor Erice, 1973) » in *Figures de l'apiculteur dans la littérature et le cinéma (Sociopoétique, n°8/2023)*.