



Jean Pierre-Melville som forfatteren Parvulesco i Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*).

”At blive udødelig – og derpå dø”

Jean-Pierre Melville – en ny tendens i fransk filmkunst

Af Isak Thorsen

I Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) møder vi i en scene forfatteren Parvulesco, der bliver interviewet i en lufthavn. Iført blød gangsterhat og solbriller svarer Parvulesco løst og fast på spørgsmålene fra pressen, indtil den unge amerikanske Patricia (Jean Seberg) spørger ham: ”Hvad er din ambition med

dit liv?” Parvulesco stopper sin talestrøm, kigger ud over solbrillerne og giver det mindeværdige svar: ”At blive udødelig – og derpå dø.” Rollen som Parvulesco bliver spillet af filminstruktøren Jean-Pierre Melville, og grænsen mellem den fiktive forfatter og virkelighedens Melville er hårfin. Hatten og solbrillerne var en integreret

del af Melvilles personlighed, og Godard havde til rollen som Parvulesco blot bedt ham tale om kvinder og hvad der ellers faldt ham ind, ligesom han gjorde, når de to hang ud sammen i det parisiske nat-teliv. Melvilles rolle som Parvulesco er et af de mest synlige beviser på de bånd, der bestod mellem Melville og ikke blot Godard men også de øvrige franske nybølgeinstruktører.

I dag er Melville mest kendt for sine cool og stilsikre franske gangsterfilm fra 1960'erne. Med bl.a. *Le Deuxième souffle* (1966, *Storgangsterens sidste kup*), *Le Samourai* (1967, *Ekspert i drab*) og *Le Cercle rouge* (1970, *Den røde cirkel*) skabte han sit eget særegent ritualiserede univers af gangstere og politifolk – et univers, der har påvirket og inspireret instruktører som Jim Jarmusch, Neil Jordan, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Johnnie To og John Woo.

Melville var en filmmagernes filmmand, som fik stor indflydelse ikke mindst på den franske nybølges instruktører. Ligesom de havde Melville hverken gennemgået en formel filmuddannelse eller arbejdet sig op igennem hierarkiet i filmstudierne. Både han og de unge løver havde fået deres filmuddannelse i biografmørket. De var lige besat af film, og deres umættelige behov for at se film stod kun mål med deres brændende lyst til selv at lave dem. Fra slutningen af 1940'erne producerede Melville sine film uden om den etablerede franske filmbranche, og med sin uafhængighed, sin brug af små filmhold og locationoptagelser åbnede han den sprække i muren, som de unge filminstruktører *in spe* senere skulle slå ind.

Denne artikel vil sætte fokus på Melvilles tidlige film og hans forbindelser til den ny bølge, der hyldede Melville som deres åndelige fader – en rolle, han

gladeligt påtog sig, indtil han i midten af 1960'erne definitivt brød med bølgen.

En amerikaner i Paris. Melville blev født i 1917 som Jean-Pierre Grumbach. Familien var jødisk, og det var faderen, der vakte den unge Jean-Pierres passion for film, da han i 1924 gav sønnen et filmkamera og en fremviser. Interessen for filmkameraet ebbede hurtigt ud, men fremviseren blev flittigt brugt, og flere gange om ugen blev der lejet nye film hos den lokale fotograf. I teenageårene brugte Melville størstedelen af sine vågne timer i biografen. Hans dage begyndte med første biografforestilling klokken 9 om morgenen og endte som regel efter sidste forestilling klokken 3 den følgende morgen.

Hovedparten af de film, han så, var amerikanske, og dermed blev også hans store kærlighed til alt amerikansk grundlagt i disse år. Melville iscenesatte sig selv ved altid at bære en stor gul Stetson-hat og solbriller, var den stolte ejer af et gigantisk dollargrin – en Ford Galaxy, der var umulig at parkere i Paris – og han hævdede at tale flydende amerikansk, men slog som regel over i fransk efter et par sætninger. Melville var i færd med at aftjene sin værnepligt, da Frankrig og England i 1939 erklærede Tyskland krig, efter at Hitler havde invaderet Polen. Efter Frankrigs kapitulation i juni 1940 gik Melville ind i modstandsbevægelsen og sluttede sig til De Gaulles Frie Franske styrker i England. Han deltog i de allieredes invasion af Italien og i befrielsen af Lyon, og det var under krigen, at den unge Grumbach tog navneforandring til Melville efter den amerikanske forfatter Herman Melville, *Moby Dicks* 'far'.

En professionel amatørfilm. Efter Anden Verdenskrigs afslutning brændte Melville



Le Silence de la mer (1949, *Havets stilhed*): Den tyske officer von Ebrennac (Howard Vernon) modtages med tavshed af sine værter (Jean-Marie Robain og Nicole Stéphane).

efter selv at komme i gang med at lave film. Men for at få en fod indenfor i filmbranchen skulle man have et fagforeningskort fra det magtfulde franske filmteknikerforbund, og uden erfaring med filmarbejde kunne man ikke få et fagforeningskort. For at bryde denne onde cirkel kastede Melville sig på egen hånd ud i sit første filmprojekt, en 18 minutter lang portrætfilm af klovnen Béby, *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (1946), som kom i distribution og tjente sig ind.

Melvilles ambitioner rakte videre, og med erfaringerne fra kortfilmen og sine utallige biografbesøg etablerede han sit eget produktionsselskab, Melville Productions, og gik i gang med sin første

spillefilm. Det var imidlertid ikke uproblematisk. Melville havde stadig ikke noget fagforeningskort, hvilket udelukkede ham fra at optage i de franske studier, og hans idé om at optage filmen med et ganske lille filmhold var i strid med fagforeningsreglerne – Melville skulle efter optagelserne få en bøde på 50.000 francs af det franske filminstitut, Centre National de la Cinématographie, for at have brudt reglerne. Ufortrødent forsatte han sit forehavende. På den sorte børs skaffede han den nødvendige råfilm, og uden hverken distributionsgaranti eller endeligt at have sikret sig rettighederne til den roman, han ville filmatisere, begyndte han optagelserne.

Den roman, Melville baserede sin de-

butspillefilm på, var et af besættelsestidens mest beundrede værker, Vercors' *Le Silence de la mer* (*Havets stilhed*), der var udkommet illegalt i 1942 og var blevet en del af den franske modstandsbevægelses selvforståelse. Melville indgik den aftale med Vercors, at den færdige film skulle vises for et udvalgt publikum af tidligere modstandsfolk, som skulle godkende filmen før dens premiere. Godkendte de ikke filmen, ville den færdige film blive destrueret.

Filmen følger trofast romanforlæggets historie om en ældre mand (Jean-Marie Robain) og hans niece (Nicole Stéphane), der bliver tvunget til at indkvartere en tysk officer, løjtnant von Ebrennac (Howard Vernon), i deres hjem. For at vise deres modstand nægter de at tale med officeren. Von Ebrennac reagerer på tavsheden ved at møde op i husets dagligstue hver aften og holde enetaler om fransk og tysk kultur, mens onklen og niecen tavst fortsætter deres sysler. Da von Ebrennac får kendskab til de nazistiske koncentrationslejre og Det Tredje Riges destruktive fremmarch, melder han sig desillusioneret til Østfronten og forlader onklen og niecen.

Filmen blev optaget på 27 dage on location i og omkring Vercors' eget hus, og dagens optagelser blev gennemset og klippet på det hotelværelse, hvor Melville boede under optagelserne. Howard Vernon var den eneste professionelle skuespiller, mens hverken Nicole Stéphane eller Jean-Marie Robain, der begge var tidligere modstandsfolk, havde nogen erfaring som skuespillere.

Under optagelserne, der foregik med et minimalt filmhold, forlod hele to fotografere produktionen, da de ikke kunne acceptere Melvilles ukonventionelle idéer om lyssætning og kameraarbejde. Den uprøvede Henri Decaë, der siden skulle blive Melvilles foretrukne fotograf og arbejde

sammen med ham på endnu seks film, fik dermed sin debut som filmfotograf.

Et af samtidens kritikpunkter var netop lyssætningen. Størstedelen af filmen foregår indendørs i onklens stue, og i stedet for at belyse hele rummet havde Melville og Decaë sat lyset sådan, at kun få centrale ting var oplyst i billedet. Laboratoriet havde aldrig før fremkaldt så mørke billeder.

Men var der mange, der ikke kunne forlige sig med, at billederne ikke var så velbelyste, som det ellers var kutyme i samtidens franske film, så var Vercors og gruppen af udvalgte modstandsfolk begejstrede. De godkendte filmen, der fik premiere i 1949 – og blev en succes.

Med *Le Silence de la mer* havde Melville taget første skridt i retning af en ny og friere filmkunst. Ikke alene havde han vist, at det var muligt at lave film uden for den etablerede filmbranche og bryde dennes til da 'ufravigelige' regler, han havde også vist vejen for en filmkunst baseret på locationoptagelser (såvel inden- som udendørs) og brug af mere naturligt lys – hvilket cirka ti år senere skulle blive kendetegnende for den ny bølge.

Cocteau og Bach. *Le Silence de la mer* imponerede multikunstneren og filminstruktøren Jean Cocteau, og han valgte derfor Melville til at filmatisere romanen *Les Enfants terribles* (*De sorte får*), som han havde skrevet i 1929. *Les Enfants terribles* (1950) handler om to søskende, Paul (Edouard Dermithe) og Elisabeth (Nicole Stéphane), som lever i deres egen incestuøse parallelverden bygget op omkring rituelle lege i et overfyldt soveværelse. Da deres mor dør, prøver de hver for sig at nærme sig omverdenen, men forgæves. Og i en logisk forlængelse af deres symbiotiske forhold forgiver Elisabeth først Paul og tager derpå livet af sig selv.



Les Enfants terribles (1950): Pauls død og Elisabeths selvmord river væggene ned i deres univers.

Sammen med Decaë lykkedes det Melville at skabe et drømmelignende, Cocteau'sk univers, der starter lyst og uskyldigt, men gradvist bliver mørkt og tragisk, efterhånden som forholdet mellem de to søskende udvikler sig. Filmen gjorde et stort indtryk på flere af de senere nybølgeinstruktører. Da Claude Chabrol med Decaë som fotograf optog *Les Cousins* (1959, *Fætrene*), bad han til nogle scener Decaë om at lave præcis de samme indstillinger som i *Les Enfants terribles*. Og Melville hævdede selv, at François Truffaut havde set filmen 25 gange og kendte den

bedre end Melville selv. Der var særligt to ting, der betog Truffaut. Den ene var filmens brug af især Bachs musik – det var nyt at bruge klassisk musik til en film, der udspillede sig i nutiden – og det andet var dens brug af overlagt fortællerstemme. Voice-over – som Melville også havde brugt i *Le Silence de la mer* – betragtedes på det tidspunkt som en 'ufilmisk' måde at fortælle på. *Les Enfants terribles* og Robert Bressons *Journal d'un curé de campagne* (1950, *En landsbypræsts dagbog*)¹ blev for Truffaut eksempler på, at noget så litterært som en fortællerstemme faktisk kan være



Bob le flambeur (1956): Spilleren Bob (Roger Duchesne) i de tidlige morgentimer på Montmartre.

meget filmisk, og han skulle da også selv benytte voice-over i flere af sine egne film, bl.a. *Jules et Jim* (1961, *Jules og Jim*).

Melvilles to første film vidnede om en overlegen visuel og filmisk begavelse, men i samtiden overskyggedes hans navn af de forfattere, hvis værker han havde filmatiseret. Melville ville derfor med sin tredje film, den fransk-italienske co-produktion *Quand tu liras cette lettre ...* (1953, *When You Read This Letter*), bevise, at han ikke var en amatør. Filmen, der havde manuskript af boulevardteater-dramatikeren Jacques Deval, handler om to forældreløse

søstre, som en samvittighedsløs, men charmerende mekaniker på skift søger at udnytte. Sangerinden Juliette Gréco spillede hovedrollen, og mesterfotografen Henri Alekan stod bag kameraet, men filmen faldt ikke heldigt ud, og Melville afskrev den senere som et mislykket forsøg på at lave en traditionel film.

Med de penge, han tjente på *Quand tu liras cette lettre ...*, kunne Melville imidlertid i 1955 etablere sit eget filmstudie, Studio Jenner, i en nedlagt fabriksbygning i Rue Jenner i Paris' 13. arrondissement – i fransk films historie var det kun Georges

Méliès og Marcel Pagnol, der havde haft deres egne studier. Skønt Studio Jenner ikke var stort, havde det, hvad der skulle til: to lydscener, en garderobe, to klippe- rum, et forevisningsrum og en lejlighed, hvor Melville i perioder boede med sin kone og deres katte. Og når han ikke selv brugte studiet, lejede han det ud.

Ufuldkommenhedens poesi. Melvilles første film efter egen idé og eget manuskript blev *Bob le flambeur* (1956, *Bob the Gambler*), der var tænkt som en hyldest til efterkrigstidens Montmartre-kvarter i Paris. Decaë skød filmens indendørs-scener i Studio Jenner og udendørsscenerne på Montmartres gader og stræder. Daniel Cauchy, der spiller en af filmens hovedroller, har kaldt *Bob le flambeur* for både sin tredje og sin syvende film, fordi indspilningerne strakte sig over 18 måneder, og Cauchy således nåede at medvirke i adskillige andre film, inden optagelserne til *Bob le flambeur* var afsluttet. Der medvirkede ingen stjerner, og filmen var uhørt billig – den kostede 17,5 millioner gamle francs, hvor det gennemsnitlige budget for en fransk spillefilm på den tid var 180 millioner gamle francs (Nogueira 1971: 64)² – og optagelserne måtte jævnligt afbrydes, fordi kassen var tom. Så snart der igen var penge, kaldte Melville filmhold og skuespillere sammen, og de fortsatte optagelserne, så længe pengene rakte.

Bob le flambeur handler om den aldrende spiller Bob Montagné (Roger Duchesne), der har kendt bedre dage. Hans liv går med kort- og terningspil i Montmartres natteliv, men drømmen om at røve casinoet i Deauville giver Bobs liv indhold. Sammen med sin bande har Bob planlagt kuppet ned til mindste detalje. Før kuppet skal Bob opholde sig i casinoet, og for første gang i sit liv har han heldet med sig.

Lige meget, hvad han spiller på, giver det gevinst. På legal vis står Bob pludselig med lige så mange penge, som kuppet ville kunne indbringe, og han glemmer tid, sted og kup. Bandemedlemmerne bliver arresteret, før de når casinoet, og også Bob selv bliver anholdt af politiet.

Filmens episodiske hverdagspræg og mangel på struktur – bl.a. begynder historien om kuppet først omkring en tredjedel inde i filmen – blev kritiseret af anmelderne. Men de senere nybølgeinstruktører var positive. Chabrol så således filmens mangel på perfektion som en kvalitet, og Truffaut pegede samstemmende på, at det amatøragtige og løse gav filmen en ægte poesi (Vincendeau 2003: 104-5).

I 1956 havde flere af de senere nybølgeinstruktører allerede markeret sig som kritikere i filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*. Truffaut havde to år før skrevet sin polemiske artikel ”En vis tendens i fransk filmkunst” (”Une certaine tendance du cinéma français”), der gjorde op med hovedstrømmen i datidens franske film og løst skitserede idéen om filminstruktøren som auteur. Instruktøren skulle bruge kameraet på samme måde, som en forfatter brugte sin pen. En film skulle udtrykke sin instruktørs personlige vision. I auteurens film vil man derfor finde en gennemgående stil eller et gennemgående tema. Modsætningen til en auteur var en *metteur en scène* – håndværkeren, man kunne finde i det etablerede studiesystem

Melville delte i vidt omfang den ny bølges syn på instruktøren som auteur:

For mig er det tragisk, når en skabende person pludselig radikalt ændrer sin måde at fortælle på, for det betyder, at den ene af de to formler – måske den nye, måske den gamle – er forkert. Så den essentielle ting er, at der må være en ufravigelig lighed mellem den første film og den sidste. Jeg ved ikke, om dette gælder i mit tilfælde, hvilket jeg gerne ville have; men for mig er den ide-

elle skaber (en betegnelse, jeg foretrækker frem for instruktør og auteur, fordi fransk ikke har et rigtig godt ord for det, vi er, eller hvad jeg er, eftersom jeg mere og mere nyder både at skrive og instruere) en mand, der har skabt et eksemplarisk korpus af værker, der kan tjene som et godt eksempel. (Cit. in Nogueira 1971: 8-9).

Det personlige skulle blive endnu tydeligere i Melvilles næste film.

New wave in New York. Som både instruktør, producent, manuskriptforfatter, indehaver af den ene af filmens hovedroller og fotograf på mange af filmens on-location optagelser i New York levede Melville til fulde op til auteurbegrebet med *Deux*

hommes dans Manhattan (1959, *Two Men in Manhattan*).

Filmen, der var lavet som en hyldest til *The Big Apple*, er endnu løsere struktureret end *Bob le flambeur* og fortæller om journalisten Moreau, spillet af Melville selv (med tyk fransk accent) og den kyniske og alkoholiserede fotograf Delmas (Pierre Grasset), der leder efter en forsvunden fransk FN-diplomat. Jagten på diplomaten fører de to hovedpersoner igennem et ikonografisk filmlandskab. De natlige storbyscener udspiller sig i omgivelser og miljøer hentet fra den amerikanske filmskat: de neonoplyste gader, subwayen, baren, diner'en, 'backstage' på et teater. Fil-

To franskmænd på Manhattan – journalisten Moreau (Jean-Pierre Melville) og fotografen Delmas (Pierre Grasset) på jagt i den amerikanske nat. *Deux hommes dans Manhattan* (1959).



mens fragmenterede og essayistiske præg forstærkes af, at Melville iblander filmen dokumentariske optagelser.

Moreau og Delmas ender med at finde diplomaten, der er død af et hjerteslag i sin elskerindes lejlighed. Delmas slæber liget ind i lejlighedens soveværelse og iscenesætter et kompromitterende billede, mens Moreau ringer og orienterer sin redaktør. Da redaktøren ankommer til lejligheden, kan han berette, at diplomaten havde en fortid som højststående modstandsmand. Sidespringet må derfor aldrig blive offentligt kendt. Moreau og Delmas indvilger i at hemmeligholde omstændighederne ved dødsfaldet, og Delmas udleverer en filmrulle til redaktøren. Det er dog ikke den med de kompromitterende billeder på, men han ender alligevel med at smide den ’rigtige’ filmrulle i kloakken. Delmas sætter den tidligere modstandsmands ære over egen profit.

Ved filmens premiere i nybølge-gennembrudsåret 1959 blev den betragtet som en nybølgefilm, og den kom med på *Cahiers du cinéma*s liste over årets ti bedste film. Nybølge-instruktørerne var begyndt at hænge ud i Studio Jenner, og i *Deux hommes dans Manhattan* sendte Melville en hilsen til Godard ved at lade kameraet dvæle ved en pakke af hans favoritcigaretter, Boyard.

Melvilles indflydelse på de unge instruktører er da også iøjnefaldende. Flere af dem valgte Henri Decaë som fotograf på deres debutspillefilm: Chabrols *Le Beau Serge* (1958, *Vennerne*), Truffauts *Les quatre cents coups* (1959, *Ung flugt*) og Louis Malles *Ascenseur pour l'échafaud* (1958, *Elevator til skafottet*). Selv om man kan diskutere, om Malle var en egentlig nybølgeinstruktør, blev Decaës kameraarbejde og specielt den arbejdsform, Melville og han havde opbygget, nærmest en slags signatur

for de tidlige nybølgefilm.

Ud over, at Melville selv spiller med i *À bout de souffle*, sender Godard i samme film en hilsen til *Bob le flambeur*: Da smågangsteren Michel (Jean-Paul Belmondo) har problemer med at indløse en crosset check, indvender han: ”Bob Montagné ville have indløst den.” ”Den stakkels skiderik er i fængsel,” svarer Michels medsammensvorne. Og i *Vivre sa vie* (1962, *Livet skal leves*) lader Godard filmens slutscener udspille sig uden for Studio Jenner. Melville fik desuden en lille rolle i Chabrols *Landru* (1963, *Er det synd at myrde kvinder?*) og var gode bekendte med Truffaut, selv om han ikke medvirkede i nogen af dennes film. Det var under en middag hos Melville, at Truffaut første gang hørte om Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, og under planlægningen og optagelserne af filmen rådførte Truffaut sig løbende med Melville (Vincendeau 2003: 133). Og helt frem til 1963 tilføjede Melville bogstaverne A.C.I. (Alliance du Cinéma Indépendant) efter sit navn på filmenes titel og rulletekster – A.C.I. var en forening af uafhængige filmfolk stiftet af bl.a. Truffaut og Godard.

Trods de tætte bånd til nybølgeinstruktørerne blev Melville ikke betragtet som en del af bevægelsen. Ginette Vincendeau peger på, at Melville ikke var debutant i 1959, han var 42 år og ikke en ung instruktør som Chabrol, Godard og Truffaut, og såvel moralsk som i sin nostalgiske og ukritiske beundring for amerikansk film stod *Deux hommes dans Manhattan* i modsætning til den ny bølge. *À bout de souffle* derimod vender og udfordrer den amerikanske gangsterfilms konventioner og bliver dermed en antiautoritær og udfordrende film (ibid.: 124).

Bruddet med bølgen. *Deux hommes dans Manhattan* blev et vendepunkt i Melvilles

Serge Reggiani i *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*).

karriere. Den blev hans første og eneste kommercielle fiasko, og han erklærede, at han havde fået nok af at være en instruktør, der kun var kendt af en lille håndfuld filmelskere (Nogueira 1971: 79).

Melville indledte derpå et samarbejde med producenterne Carlo Ponti og Georges de Beauregard omkring filmatiseringen af Béatrix Becks roman *Léon Morin, prêtre* fra 1952. En fortælling om de erotiske spændinger mellem en ung enlig mor og en katolsk præst i en lille fransk by under den tyske besættelse. Melville vendte med filmen *Léon Morin, prêtre* (1961, *Leon Morin, Priest*) tilbage til et litterært forlæg og slog i form og stil ind på den 'nyklassiske' stil, han forfulgte resten af sin karriere.

Selv om filmen umiddelbart kunne lyde som en traditionel fransk film, koblede

Melville den til nybølgen ved at besætte hovedrollerne med Jean-Pierre Belmondo og Emmanuelle Riva. Belmondo var med sin rolle i *À bout de souffle* blevet en slags nybølge-ikon, og Riva havde i Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima, min elskede*) lagt krop til en ny, på én gang erotisk og intellektuel femininitet. Med de to skuespillere tilførte Melville den lidt gammeldags historie og dens teologiske diskussioner både noget moderne, noget sexet og noget 'nybølgeagtigt' (Vincendeau 2003: 70).

Til *Cahiers du cinéma* fortalte Melville ved filmens premiere: "Jeg lavede den for producenten og til det brede publikum. Jeg har fået nok af at være en 'auteur maudit' (en ildset filmskaber)." (Cit. in Beylie et Tavernier 1961: 20). *Leon Morin, prêtre* var

både en anmelder- og publikumssucces og blev samtidig startskuddet til et succesfuldt samarbejde med Belmondo på yderligere to film: *Le Doulos* (1962, *Døden giver ikke kredit*) og *L'Aîné des Ferchaux* (1963, *Sjakkelen*).

Om sit forhold til bølgen sagde Melville imidlertid i 1964:

De unge mennesker i den ny bølge erklærede, at jeg var deres far eller nærmere, at jeg skulle adoptere dem som mine børn. Hvis jeg har indvilget i at være deres stedfar i en periode, vil jeg ikke være det mere, og jeg har distanceret mig fra dem. (Cit. in Breitbart 1964/65: 18).

Samtidig med at Melville etablerede sig som en billetsælgende instruktør, tabte den ny bølge pusten. I takt med at publikum svigtede de franske biografer – i perioden 1960-70 faldt billetsalget fra 354,7 mio. til 184,4 mio. om året (Vincendeau 2003: 134) – gik pressen til stadig voldsommere angreb på nybølgen, der blev set som årsagen til fransk films nedtur.

Melville derimod oplevede med *Le Deuxième souffle* sin indtil da største succes. En film, *Cahiers du cinéma* tog klar afstand fra og betragtede som et udtryk for Melvilles uærlige og beregnende higen efter succes, og Melville måtte inkassere den ultimative fornærmelse at blive kaldt en *metteur en scène* (ibid.: 155). Op igennem 1960'erne blev tidsskriftets kritik af Melvilles film ikke nådigere. *Le Samouraï*, der anses for et af hans hovedværker, blev kaldt endnu en banal gangsterfilm, og Melvilles film blev samlet vurderet som pseudofilm, inspireret af – men faktisk dårligere end

– reklamefilm (ibid: 177). I 1971 svarede Melville igen ved at opsummere nybølgen som ”en billig måde at lave film på – det er det hele” (Nogueira 1971: 77).

Inden Melville og kredsen af nybølgeinstruktører og -kritikere lagde sig ud med hinanden, havde Melville imidlertid demonstreret, at det trods store besværligheder kunne lade sig gøre at lave film uden for den etablerede franske filmbranche. Hans arbejdsform, specielt de små filmhold og on location-optagelser, inspirerede nybølgeinstruktørerne, der tog ham og hans film til sig, indtil Melville valgte at gå en anden vej og satse på kommercielle film med stjerner og store budgetter.

Noter

1. I slutningen af 1940'erne havde Melville planer om at filmatisere *Journal d'un curé de campagne* efter *Le Silence de la mer*. Men inden han nåede så vidt, var Bresson gået i gang med sin version. Fortællerstemmen i Bressons *Journal d'un curé de campagne* var i øvrigt inspireret af *Le Silence de la mer*. (Nogueira, s. 27 og 47).
2. Vincendeau mener, at den gennemsnitlige produktionspris i 1959 var 32 mio. gamle francs. (Vincendeau 2003, s. 229).

Litteratur

- Beylie, Claude & Tavernier, Bertrand (1961). ”Entretien avec Jean-Pierre Melville par Claude Beylie et Bertrand Tavernier.” *Cahiers du Cinéma* no. 124, octobre 1961.
- Breitbart, Eric (1964/65). ”An interview with Jean-Pierre Melville.” *Film Culture*, no. 35, Winter 1964/65.
- Nogueira, Rui (1971). *Melville on Melville*. New York, Viking Press.
- Vincendeau, Ginette (2003). *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*. London, BFI Publishing.