

LE DOULOS

de Jean-Pierre MELVILLE

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Lo spione
Pays : France / Italie
Durée : 1h48
Année : 1962
Genre : Policier
Scénario : Jean-Pierre MELVILLE d'après *Le Doulos* de Pierre LESOU
Directeur de la photographie : Nicolas HAYER
Son : Julien COUTELIER
Décors : Daniel GUÉRET
Montage : Monique BONNOT
Musique : Paul MISRAKI
Coproducteur : Rome-Paris Films / Compagnia Cinematografica Champion
Distribution : Tamasa Distribution
Interprètes : Jean-Paul BELMONDO (Silien), Serge REGGIANI (Maurice Faugel), Jean DESAILLY (Commissaire Clain), René LEFÈVRE (Gilbert Varnove), Marcel CUVÉLIER (un inspecteur), Philippe MARCH (Jean), Fabienne DALI (Fabienne), Monique HENNESSY (Thérèse), Carl STUDER (Kern), Michel PICCOLI (Nuttheccio), Marcel CUVÉLIER (1^{er} inspecteur), Jack LÉONARD (2^e inspecteur), Aimé DE MARCH (Jean), Christian LUDE (le docteur), Paulette BREIL (Anita), Charles BOUILLAUD (un barman), Daniel CROHEM (inspecteur Salignari)
Tournage : avril à juin 1962. Paris et banlieue, studios de la rue Jenner
Sortie : 8 février 1963
Nombre d'entrées : 485 186 (Paris), 1 475 391 (France)
Reprise : 2 novembre 1983

SYNOPSIS

Le tout début est constitué d'un texte en trois inserts :

« - En argot, « doulos » veut dire « chapeau ».

- Mais, dans le langage secret des policiers et des hors-la-loi, « doulos » est le nom que l'on donne à « celui qui en porte un »...

- l'indicateur de police. »

Maurice Faugel, un truand d'un certain âge, rentre au pavillon de Gilbert Varnove, receleur de bijoux, lequel l'héberge après quatre ans passés en prison. Il lui emprunte un revolver, qu'il utilise pour le tuer. Il vole les bijoux et une grosse liasse de billets. Il s'enfuit juste quand arrivent chez Gilbert Nuttheccio et Armand, deux hommes du milieu qui venaient négocier les bijoux.

Faugel enfouit l'argent, les bijoux, le revolver, au pied d'un lampadaire de terrain vague.

Faugel, installé chez Thérèse, reçoit la visite de Silien, qui lui apporte du matériel de cambriolage. Thérèse, comme précédemment Gilbert, reproche à Faugel son amitié pour Silien, connu comme un notoire indicateur de police. Silien, dès qu'il a quitté Faugel, téléphone à l'inspecteur Salignari, sans que l'on sache ce qu'il lui dit.

Faugel et Rémy partent pour leur cambriolage à Neuilly.

Silien revient chez Thérèse, seule, et lui fait subir un passage à tabac qui lui permet d'obtenir l'adresse où « travaille » Faugel.

Le casse de Neuilly tourne mal : Faugel et Rémy s'enfuient; Rémy est mortellement blessé, Faugel abat l'inspecteur Salignari, reçoit une balle dans l'épaule, et doit son salut à une voiture qui vient le recueillir.

Chez Anita, Faugel est soigné par un docteur qui lui extrait la balle de l'épaule. Puis il part à la recherche de « cette ordure de Silien », persuadé que celui-ci l'a donné à Salignari.

Dans les rues de Paris de nuit, le commissaire Clain et ses inspecteurs cherchent Silien. Ils le trouvent, puis l'interrogent longuement sur la mort de Salignari. Devant son refus, ils le font chanter et obtiennent qu'il les aide à trouver Faugel.

Faugel apprend dans le journal la mort de Thérèse, sans doute supprimée par le milieu. Arrêté par Clain, qui le soupçonne pour le meurtre de Gilbert, il ne parle pas, et se voit incarcéré.

Un homme déterre les bijoux, l'argent, le revolver, au pied du lampadaire.

Silien se rend au Cotton-club, établissement propriété de Nuttheccio. Il s'attable avec Fabienne, son ancienne maîtresse, et amie actuelle de Nuttheccio. Ils se fixent rendez-vous pour la soirée.

Après qu'ils ont fait l'amour, Silien demande à Fabienne de témoigner que, de la voiture où elle était restée, elle a entendu un coup de feu lorsque Nuttheccio et Armand ont rendu visite à Gilbert. Elle, par amour pour Silien, accepte de dire à la police ce qu'il lui suggère.

Silien, avec la complicité de Fabienne qui passe des appels au téléphone, fait venir Nuttheccio dans son bureau, puis Armand, les abat tour à tour, et organise une mise en scène de façon à faire croire qu'ils se sont entretués pour la possession des bijoux.

Dans un bar, Faugel sorti de prison, et Jean, écoutent Silien leur raconter les événements : c'est Thérèse qui a donné Faugel à la police, et Silien qui est venu le recueillir à Neuilly. Faugel n'en revient pas de l'amitié que lui porte Silien.

En prison, quand il était persuadé de la trahison de Silien, Faugel avait commandité son meurtre à son collègue Kern ; celui-ci annonce qu'il va livrer la commande. Faugel se précipite à Ponthierry, à la maison de campagne pour laquelle Silien a pris la route. Il arrive le premier et se fait abattre par Kern qui ne l'a pas reconnu. Silien descend Kern caché derrière un paravent, mais ce dernier a la force d'abattre Silien d'une balle dans le dos.

AUTOUR DU FILM

Genèse

Au début de 1962, le producteur Georges de Beauregard, qui avait sous contrat Jean-Paul Belmondo, demande à Melville s'il ne lui serait pas possible de faire, le plus rapidement possible, un film avec son acteur, qu'il venait de diriger avec succès dans *Léon Morin, prêtre*. Et il lui suggère de prendre un roman de la « Série noire », connaissant le penchant de Melville pour ce genre de littérature et de cinéma. Le réalisateur pense tout de suite au roman de Pierre Lesou, qu'il avait très apprécié à sa sortie en 1957. Il le propose donc, à la condition d'avoir Serge Reggiani pour jouer le personnage de Maurice Faugel. Georges de Beauregard obtient l'accord de Reggiani, qui dans un premier temps aurait voulu jouer Silien, et le film se tourne au printemps de 1962.

PISTES PÉDAGOGIQUES

L'étude et l'analyse du film peuvent se faire autour de deux grands axes : le problème de l'interprétation du récit, et par élargissement, de l'univers moral. Ensuite, à travers l'aspect visuel, l'impression de mystère et d'étrangeté que nous laisse ce film.

1 – Interprétation du récit et univers moral

Nous sommes dans le monde des truands, où règne un amoralisme certain ; personne ne se préoccupe de problèmes de bien et de mal, ce qui était plus rare en 1963 que dans le monde d'aujourd'hui !

Les personnages ont cependant certaines valeurs : le respect de la parole donnée, une forme de droiture (surtout pour Faugel), et surtout le sens de l'amitié. A la fin, Silien est décrit par Jean comme quelqu'un qui n'a que deux amis, Salignari et Faugel, et qui est prêt à tout faire pour eux.

La question centrale que pose le récit concerne Silien : a-t-il donné Faugel à la police ou non ? Les 4/5^{es} du film, jusqu'à la sortie de prison de Faugel, nous font répondre oui. Puis tout bascule avec la séquence du bar, où Silien reprend tous les événements à partir de sa visite à Faugel et Thérèse, et donne sa version. Le problème est que sa version, pour aussi vraisemblable qu'elle soit, ne s'impose pas non plus de façon obligatoire. Les deux possibilités (Silien traître à Faugel ou ami fidèle) sont laissées au choix du spectateur. Cette démarche est consciente et volontaire de la part de Melville, qui déclarait (Revue *L'Avant-Scène Cinéma* n° 24, mars 1963) : « Pour Lesou, le doulos n'est pas un indicateur. Pour moi, il en

est un, et sans le moindre scrupule. Ou du moins, j'ai conçu mon film de telle manière que l'on puisse penser qu'il en est un. L'explication finale, totalement subjective, peut fort bien en effet être un nouveau mensonge, un nouvel échafaudage de Silien. J'ai beaucoup joué sur cette ambiguïté. Je dois dire d'ailleurs, que cette « trahison » n'a nullement déplu à l'auteur du roman. » Le critique Jean Wagner (dans son livre des Editions Seghers, Coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1964) estime que « Melville ne nous laisse pas ignorer que, dans son esprit, Silien est bien un indicateur. En premier lieu, le coup de téléphone au commissaire Salignari ne se justifie que si Silien a quelque chose d'important à lui apprendre. »

Le film s'appuie sur la formule suivante, placée juste après le générique : « Il faut choisir... Mourir... ou mentir ? » (fragment d'une phrase de Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit*). En fait, les personnages, pour la plupart, à la fois mentent et meurent, ce qui débouche sur une vision très sombre de la condition humaine. Les seuls à ne pas mourir sont le commissaire Clain (son statut le met à part, en dehors du monde de la pègre) et Fabienne.

Une question que l'on peut se poser est de savoir si ces personnages de truands sont représentatifs, précisément, de la condition humaine. Certains critiques ont estimé que les conventions du film policier empêchent toute vérité humaine des personnages. Mais ce jugement est bien sévère, et ne tient pas compte d'une constante, discrète mais indiscutable, des personnages : leur volonté de sauver la face, ou plutôt de faire bonne figure au moment de leur mort, c'est-à-dire du bilan de leur vie : Silien rajuste son chapeau devant un miroir, Faugel (qui, au début du film, avait regardé son visage déformé dans un miroir cassé) essaie de prévenir Silien du danger qui le menace, Nuttheccio, face au revolver pointé sur lui, essaie de prendre un air dégagé. Ainsi Melville accorde-t-il à ses personnages, même crapuleux par ailleurs, de mourir dans une certaine dignité. Et cela constitue une originalité à l'intérieur du genre policier.

2 – Domaine visuel : un univers étrange et inquiétant

Dès la séquence du générique (séquence à part entière : long travelling qui accompagne Reggiani / Faugel marchant mécaniquement dans une sorte de passerelle à demi-souterraine), nous sommes plongés dans un univers particulier, qui nous capte, éventuellement nous envoûte, par son irréalisme, son étrangeté, un aspect légèrement inquiétant. Nous allons indiquer les principales composantes de cet univers.

- Les éclairages de Nicolas Hayer

Ce chef-opérateur, ici en fin de carrière, était capable, dans un style de cinéma traditionnel et avec une caméra relativement statique, de produire un noir et blanc très contrasté, particulièrement adapté au cinéma policier (*Macao, l'enfer du jeu* de Jean Delannoy, 1942 ; *Dernier atout* de Jacques Becker, 1942 ; *Le Corbeau* de Henri-Georges Clouzot, 1943). Ici, il donne une atmosphère fortement dramatique (la première apparition de Silien : une silhouette noire sur un fond éclairé), crée un cadre sourdement mystérieux (l'intérieur du pavillon de Gilbert Varnove dans la 2^e séquence), dramatise et poétise les paysages de banlieue ou des rues de Paris, presque toujours nocturnes. Ce clair-obscur cinématographique est un hommage (et un essai de reconstitution) au cinéma américain des années trente, que Melville connaissait à fond, et admirait de façon éperdue.

- Les décors « américanisés »

Pour cet aspect, le mieux est de donner la parole à Melville lui-même : « La cabine téléphonique dont Silien se sert pour téléphoner à Salignari, qui n'est pas une cabine française, le bar [...], les fenêtres à guillotine avec leurs stores à lamelles métalliques qui remplacent les fenêtres à volets, sans chercher à dépayser le public, lui font ressentir cet envoûtement dont vous me parlez » (Entretiens avec Rui Nogueira, Ed. Seghers, 1974). Et Melville continue en précisant que le bureau du commissaire Clain est la copie exacte du bureau que l'on trouve dans *Les Carrefours de la ville* (*City Streets* de Rouben Mamoulian, 1931). Melville déclare ne pas chercher à dépayser le public, mais c'est tout de même le résultat qu'il obtient !

- Le parler et le phrasé des personnages

Rui Nogueira, dans les entretiens cités, évoque une « diction et une intonation particulières », et Melville lui répond : « Cela est dû au fait que j'écris mes propres dialogues et qu'ils sont conçus pour être dits à la

vitesse même dont je parle. Il ne faut donc pas que mes acteurs aient un débit supérieur ou inférieur au mien.» Puis Melville parle d'une « direction d'acteurs en deux temps », qu'il décrit ainsi : « La première fois, je tourne en son direct ; ensuite, je prends chaque acteur séparément, et je le fais se doubler en auditorium devant une boucle qui passe sans répit son image jusqu'à ce qu'il ait une sorte de nausée. C'est dur d'obtenir qu'un acteur ne s'aime plus, mais quand il se voit faire la même grimace dix, quinze ou vingt fois de suite, il a moins de défense et je peux le prendre en main. C'est alors que j'arrive à lui faire dire le texte comme je l'entends. »

Ajoutons que cette diction, une certaine lenteur de rythme, le jeu très sobre des acteurs (Melville aimait les acteurs américains qui pratiquaient « l'underplay », le « sous-jeu »), d'autres éléments sans doute encore, créent une sorte d'intimisme « si particulier à Melville, qui confère à certaines scènes un caractère clandestin, une aura de « fruit défendu » et transforme chaque spectateur en voyeur » (Etienne Chaumeton, critique du *Doulos* dans *La Dépêche du Midi*).

Dans l'œuvre de Melville, ce film forme le troisième élément d'une trilogie (les deux premiers étant *Bob le flambeur*, 1956, le second *Deux hommes dans Manhattan*, 1959) consacrée à l'univers urbain et nocturne au sein duquel les personnages déambulent, parfois en dehors de toute action dramatique. Cet aspect « poétique » disparaîtra quasiment des films ultérieurs de Melville.

3 – Les deux premières séquences

On pourra étudier de façon plus ou moins approfondie la première et la deuxième séquence.

- Pour la première séquence, qui est aussi celle du générique (les deux se confondent, ce qui est assez rare), les éléments essentiels sont indiqués par Jean Wagner dans son livre cité plus haut : « Lorsque nous suivons Reggiani le long de ces murailles suintantes de crasse, nous savons déjà que nous nous engluons dans une tragédie : le malheur se saisit de nous comme Reggiani est saisi par la nuit. Nous savons, dès ce premier plan, que ces épaules un peu voûtées, ce visage las qui a déjà la pâleur de la mort, cette allure résignée, ne sortiront pas sans dommage du contact avec les autres. Il est déjà une victime qui marche, et nous ne savons rien de l'histoire. »
- Quant à la deuxième séquence, sa signification et son impact proviennent :
 - du lieu et du décor (un pavillon de banlieue familial et étrange à la fois, cf. plus haut ce qui a été dit du décor et des éclairages),
 - de son « dénouement » : la surprise violente du meurtre,
 - de la série d'informations fragmentaires qu'elle nous délivre, sans que l'on puisse les rassembler pour les organiser de façon cohérente.