



D'Alan Ladd à Chow Yun-fat,
en passant par Alain Delon (et Chow Yun-fat) :
la circulation transnationale d'un personnage de tueur à gages

Pieri Jean-Étienne

[Pour citer cet article](#)

Pieri Jean-Étienne, « D'Alan Ladd à Chow Yun-fat, en passant par Alain Delon (et Chow Yun-fat) : la circulation transnationale d'un personnage de tueur à gages », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/224>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/224>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/224.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

D'Alan Ladd à Chow Yun-fat, en passant par Alain Delon (et Chow Yun-fat) : la circulation transnationale d'un personnage de tueur à gages

Jean-Étienne Pieri

Jean-Étienne Pieri est docteur en études cinématographiques et ATER à l'Université de Caen Basse-Normandie. Sa thèse, dirigée par Jean-Loup Bourget et Charles Tesson, avait pour sujet « Hollywood et Hong Kong : transferts culturels, de 1979 à nos jours » (Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2008). Ses recherches portent principalement sur la circulation des formes entre les cinématographies asiatiques et Hollywood, ainsi que sur la représentation des Asiatiques dans le cinéma américain. Ancien rédacteur en chef de la revue d'esthétique *L'Art d'aimer*, il a également publié dans la revue *Positif* des articles consacrés à Johnnie To et au film de sabre chinois.

Cet article examine ce qui relie quatre interprétations d'un personnage-clé de l'univers du film criminel - le tueur à gages - par trois acteurs de générations différentes. Les quatre interprétations ont été produites dans des industries cinématographiques distinctes (Hollywood, la France et Hong Kong) : Alan Ladd dans *Tueur à gages* (Frank Tuttle, 1942), Alain Delon dans *Le Samouraï* (Jean-Pierre Melville, 1967), Chow Yun-fat dans *The Killer* (John Woo, 1989) et Chow Yun-fat encore dans son premier film américain, *Un tueur pour cible* (*The Replacement Killers*, Antoine Fuqua, 1998). Ce qui relie ces quatre films est maintenant bien connu (par exemple John Woo a souvent reconnu l'influence de Melville sur son travail), mais les quatre interprétations sont très différentes l'une de l'autre, du sous-jeu de Delon dans *Le Samouraï* au sur-jeu de Chow Yun-fat dans *The Killer*. Malgré ces variations, partiellement dues au contexte de production de chaque film, une vraie généalogie, paradoxale mais fructueuse, se fait jour.

This article examines the connections between four interpretations of a key character in the universe of the crime film - the contract killer - by three actors of different generations. The four performances come from pictures produced in distinct film industries (Hollywood, France and Hong Kong) : Alan Ladd in *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942), Alain Delon in *Le Samouraï* (Jean-Pierre Melville, 1967), Chow Yun-fat in *The Killer* (John Woo, 1989), and Chow Yun-fat again in his first American picture, *The Replacement Killers* (Antoine Fuqua, 1998). The links between these four movies are today well-known (for instance, John Woo has often recognized Melville's influence on his work), but the performances of the leading actors may seem very distinct from each other, ranging from Delon's underplaying in *Le Samouraï* to Chow Yun-fat's overplaying in *The Killer*. In spite of these apparent differences (partly due to the context in which each film was produced), a real genealogy, paradoxical but fruitful, can be traced through these four performances.

Le point de départ de ce texte est le constat de l'existence d'une véritable chaîne intertextuelle qui relie quatre films issus de trois cinématographies (Hollywood, la France, Hong Kong, et de nouveau Hollywood) et interprétés par trois acteurs (Alan Ladd, Alain Delon, et Chow Yun-fat dans deux rôles différents) : en 1942, Alan Ladd accède au vedettariat en jouant le personnage principal de *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*), une adaptation d'un roman de Graham Greene tournée par Frank Tuttle ; vingt-cinq ans plus tard, Jean-Pierre Melville s'inspire de *Tueur à gages* pour écrire et réaliser *Le samouraï*, dans

lequel il met en scène Alain Delon ; en 1989, à Hong Kong, John Woo reprend dans *The Killer / Diexue Shuangxiong* le point de départ de l'intrigue du *Samourai*, et confie le rôle du tueur à gages à Chow Yun-fat ; enfin, dans son premier film hollywoodien, *Un tueur pour cible* (*The Replacement Killers*, Antoine Fuqua, 1998), le même Chow Yun-fat interprète un personnage de tueur à gages qui se révèle très proche de celui qu'il incarnait dans le film de John Woo. Une telle chaîne intertextuelle offre un terrain d'étude privilégié pour examiner les continuités (et les ruptures) dans l'interprétation d'une figure archétypale du film criminel, à travers des époques et des cinématographies bien différentes. L'étude de ces quatre films vise donc à déterminer ce qui subsiste du jeu d'Alan Ladd dans celui d'Alain Delon, quelles traces des interprétations de ces deux acteurs on peut éventuellement trouver dans le jeu de Chow Yun-fat, et enfin dans quelle mesure *Un tueur pour cible* permet au comédien hongkongais de prolonger, à quelques années de distance et au sein d'une autre cinématographie, l'interprétation qu'il livrait dans *The Killer*.

Tueur à gages: l'impassibilité d'Alan Ladd

Dans *Tueur à gages*, le jeu impassible d'Alan Ladd lui permet de traduire l'insensibilité d'un *tough guy*, tout en créant un contraste entre son physique « angélique » (petite taille, blondeur, yeux clairs) et la violence de ses actions. Cette impassibilité comme marque de virilité fera le succès de Ladd durant un peu plus d'une décennie, mais lui vaudra également le dédain de la critique, voire de la profession. Il n'est donc sans doute pas inutile de rappeler que *Tueur à gages* représente la version la plus noire de cette impassibilité, témoignant en l'occurrence d'une certaine inhumanité du protagoniste. Lors de la seconde scène du film, montrant un double meurtre, Raven (Ladd) conserve en effet un visage parfaitement inexpressif lorsqu'il déclare à la femme qui va devenir sa seconde victime, et qui a pour seul tort d'avoir été présente au mauvais endroit et au mauvais moment : « Il devait être seul ». La fin de la scène suggère même au spectateur la possibilité que Raven puisse tuer une petite fille handicapée, assise dans l'escalier de l'immeuble où ont eu lieu les meurtres. La fillette demande au tueur de ramasser sa balle et l'homme amorce alors un geste en direction de sa serviette, où se trouve son arme. L'impassibilité du visage de Ladd rend plausible l'hypothèse de l'exécution de l'enfant, jusqu'à ce que Raven, semblant se raviser, ramasse finalement la balle et la rende à la petite fille.

Cette sobriété de jeu (économie de gestes, retenue des expressions faciales) rend par contrecoup d'autant plus notable la manière dont Ladd utilise les modulations de son regard pour traduire différentes émotions : la suspicion, lorsque le commanditaire des meurtres (Laird Cregar), prétendant s'appeler Johnson, est désigné par son vrai nom, Gates, par le client d'un restaurant ; puis la colère, lorsque Raven découvre qu'il a été payé en coupures de dix dollars. Dans l'une des scènes centrales du film, le tueur, traqué par la police, prend en otage la chanteuse Ellen Graham (Veronica Lake). Incité par cette dernière à se confier, Raven lui fait part d'un rêve renvoyant à son enfance malheureuse : les yeux de plus en plus exorbités de Ladd traduisent la persistance de la névrose, entraînant même une torsion de la bouche au fur et à mesure de la confession (seul exemple d'une expressivité faciale aussi marquée de tout le film).

De la même façon, l'absence de tout sourire sur le visage de Ladd, durant la plus grande partie de *Tueur à gages*, confère une valeur d'autant plus grande aux quelques scènes où l'acteur en esquisse un. Seuls les chats inspirent d'abord au personnage des marques de tendresse et des manifestations de joie : il verse du lait à l'un d'eux dans la première scène (mais frappe la femme de ménage qui a voulu chasser l'animal), en caresse un autre plus tard dans le film, et son visage s'assombrit (comme il ne l'avait jamais fait pour une victime humaine), lorsqu'il découvre qu'il l'a involontairement étouffé, pour l'empêcher de révéler leur présence. C'est également par le biais de ce sourire, remarquable parce que rare, que

Ladd exprime l'humanité naissante du personnage à la fin du film et la relative rédemption qu'il connaît : lorsque Ellen, avant de partir déguisée en homme pour faire diversion, l'embrasse sur la joue, Raven commence par passer le dos de la main sur l'endroit du baiser (comme s'il s'agissait d'une blessure), puis caresse sa joue de sa paume et esquisse un sourire. C'est encore un sourire qui naît sur les lèvres de Raven, dans l'avant-dernier plan du film, pour signifier son apaisement alors même que le personnage agonise. De tels effets peuvent certes paraître conventionnels, mais c'est la parcimonie de l'usage qu'en fait Ladd qui leur confère toute leur valeur et rend son interprétation particulièrement mémorable.

Le samourai : le sous-jeu d'Alain Delon

Comme la plupart des derniers films de Melville, *Le samourai* peut être décrit comme une relecture fétichiste des codes du film noir et du film de gangsters américain. Le réalisateur y reprend plus spécifiquement les grandes lignes de l'argument de *Tueur à gages* (un tueur, poursuivi à la fois par la police et par ses commanditaires, reçoit l'aide d'une musicienne) et certains détails (aux chats qu'affectionne Raven se substitue un oiseau que Costello élève dans son appartement). Le tueur français s'y trouve surtout vêtu de la même manière que son équivalent américain (trench-coat et feutre). Quant au jeu de Delon, il reprend et amplifie l'impassibilité d'Alan Ladd dans *Tueur à gages*, transformant un jeu sobre et intériorisé en une interprétation qui semble repousser les limites de l'*underplaying*.

Ainsi, là où Alan Ladd n'esquissait un sourire que dans une poignée de scènes, aucune manifestation de joie ou de contentement ne vient éclairer le visage de Delon tout au long du film. De surcroît, le ton avec lequel l'acteur prononce ses rares dialogues est le plus souvent dénué de toute émotion. Delon renchérit également sur l'impassibilité d'Alan Ladd en ce qui concerne l'utilisation du regard, dont l'interprète de *Tueur à gages* se servait donc ponctuellement pour exprimer la suspicion ou la colère. Il en va tout autrement dans *Le Samourai*. Lors de la première scène d'identification des suspects par les témoins, le regard de Delon traduit certes une indéniable dureté, qui peut être attribuée à l'agacement de devoir se plier au processus policier et d'être contraint de donner l'identité de sa maîtresse. Mais la suite du film démontrera clairement que Costello avait entièrement anticipé son arrestation et sciemment choisi de se servir de Jane Lagrange (Nathalie Delon) pour se construire un alibi. On peut donc estimer que dans cette scène, c'est moins Delon qui joue l'agacement que Costello, moins l'acteur que le personnage. Dans pratiquement toutes les autres séquences, le regard de Delon demeure parfaitement impénétrable, n'exprimant aucune émotion perceptible, même lorsqu'il se retrouve mis en joue à bout portant par un homme qui a déjà tenté de le tuer.

Il n'est dès lors guère étonnant que le commissaire (François Périer) puisse dire à ses subordonnés : « Ce n'est pas un homme normal ». La remarque pourrait être étendue à l'acteur Delon, tant Melville s'efforce de souligner la singularité de son interprétation en la confrontant à celles, plus démonstratives, d'autres comédiens. Le cinéaste reprendra d'ailleurs cette stratégie dans *Le Cercle rouge* (1970), comme Pierre-Olivier Toulza l'a observé : « Delon [y] est (...) systématiquement confronté à des acteurs (...) qui tendent tous, par un jeu plus traditionnel, à faire ressortir la "froideur" de la star et le minimalisme de son sous-jeu » (Toulza 176). Dans *Le Samourai*, c'est surtout l'interprétation de François Périer dont Melville se sert pour créer un fort contraste avec le sous-jeu de Delon, non seulement dans les scènes qui mettent en présence les deux comédiens, mais à l'échelle du film tout entier. La séquence de la perquisition dans l'appartement de Jane Lagrange peut ainsi être vue comme une démonstration de la variété des effets qui ponctuent le jeu de François Périer : un index dressé et une main tendue pour souligner la gravité des charges qui menacent la jeune femme, une grimace pour marquer sa désapprobation à l'égard de l'attitude de Costello vis-à-vis de sa maîtresse, ou une main passée sur le visage trahissant le dépit du policier d'avoir échoué à

jouer la carte de la jalousie, pour amener Jane à témoigner contre son amant. Au regard de cette prestation de François Périer, celle de Delon semble par contraste dépasser les limites du sous-jeu pour tendre vers une sorte de « non-jeu ».

L'interprétation de Delon dans *Le Samouraï* peut donc être considérée comme un aboutissement dans l'œuvre de ce partisan déclaré de l'*underplaying* qu'était Jean-Pierre Melville. Les prestations ultérieures de l'acteur dans *Le Cercle rouge* et dans *Un flic* (1972), tout en relevant d'une veine similaire, n'iront d'ailleurs pas aussi loin dans ce sens, comme si Melville et lui avaient eu conscience d'avoir atteint avec leur première collaboration une sorte de point-limite dans l'exploration du sous-jeu. L'objectif initial du réalisateur était de faire avec *Le Samouraï* une « description méticuleuse » (Nogueira 149) d'un schizophrène ; mais l'interprétation de Delon fait moins de Jeff Costello un cas pathologique qu'une énigme. Ce mystère d'un personnage qui paraît dénué de sentiments, et qui incite par conséquent les spectateurs à projeter sur lui leurs propres affects, a certainement joué un rôle considérable dans l'effet durable du film sur le public, non seulement français mais aussi et surtout étranger.

The Killer : le sur-jeu (relatif) de Chow Yun-fat

Dans l'entretien avec John Woo figurant en bonus de l'édition DVD française de *The Killer* (HK Vidéo, 2001), le réalisateur explique qu'après avoir envisagé de confier à Danny Lee l'un des rôles principaux du *Syndicat du crime* (*A Better Tomorrow / Yingxiong Bense*, 1986), il le proposa à Chow Yun-fat, qui lui semblait convenir davantage, « à cause de ses yeux, de son charme, de son apparence, qui sont assez proches de ceux de [s]on idole à l'écran, Alain Delon ». C'est toutefois avec la troisième collaboration entre Chow Yun-fat et John Woo que se pose le plus explicitement la question d'une éventuelle filiation entre l'acteur hongkongais et Delon, puisque *The Killer* s'apparente à une variation sur le point de départ de l'intrigue du *Samouraï* : un tueur à gages (prénomé Jeff dans les deux œuvres) exécute un contrat dans une boîte de nuit, où il est identifié par la musicienne qui s'y produit. Si le film de John Woo reprend également le fétichisme vestimentaire et certains thèmes de l'univers du réalisateur français (comme l'amitié, l'honneur et le sacrifice¹), *The Killer* se distingue cependant nettement du *Samouraï* dans la mesure où son intrigue prend rapidement un tour éminemment mélodramatique : après avoir accidentellement blessé la chanteuse et causé sa cécité, le tueur cherche à tout faire pour pouvoir lui payer une opération qui lui permettrait de recouvrer la vue.

De la même façon que le style emphatique et lyrique de John Woo se substitue à l'esthétique minimaliste de Melville, Chow Yun-fat paraît prendre le contre-pied d'Alain Delon, en adoptant un style de jeu foncièrement expressif. Alors que le visage de Costello demeurait impénétrable, celui du héros de *The Killer* exprime toute la gamme des émotions ressenties par le personnage. Le tueur hongkongais est ainsi montré à plusieurs reprises le sourire aux lèvres, y compris en pleine fusillade ou lorsqu'il est mis en joue à bout portant. Chow Yun-fat recourt également à des expressions faciales très marquées pour traduire les sentiments de désarroi ou de colère éprouvés par Jeff. D'autre part, à deux reprises dans le film, on peut voir l'acteur poser l'une de ses mains sur ses yeux, reproduisant ainsi un « geste codifié du désespoir traditionnel, présent dès les traités de rhétorique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, et repris dans le répertoire de gestes codifiés du théâtre mélodramatique ainsi que dans les traités d'art dramatique à destination des acteurs au XIX^{ème} siècle » (Damour 97-98).

La prestation de Chow Yun-fat dans *The Killer* semble donc relever, en comparaison du sous-jeu de Delon dans *Le Samouraï*, d'un authentique sur-jeu. Il faut cependant nuancer cette

1 Sur cette question de l'influence de Jean-Pierre Melville sur John Woo, je me permets de renvoyer à mon texte, « Les descendants du *Cercle rouge* : les héritiers de Melville » (Pieri 135-155).

perception, en replaçant d'abord cette prestation dans le contexte du cinéma hongkongais, où la notion de sur-jeu tend à devenir inopérante : en effet, ce que nous pouvons identifier, en tant que spectateurs occidentaux, comme du sur-jeu, est plutôt la norme dans la production hongkongaise, alors même que le concept de sur-jeu est supposé désigner un écart par rapport à la norme. Il est également nécessaire de préciser qu'au contraire d'Alan Ladd (qui n'a pratiquement œuvré que dans trois genres : le film criminel, le film d'aventures et le western) et d'Alain Delon (qui n'a abordé la comédie que de manière exceptionnelle), Chow Yun-fat a joué dans des registres très différents et a notamment été l'interprète de plusieurs comédies multipliant les quiproquos et les gags burlesques. Au sein même du genre du film criminel, on peut constater que le personnage de Mark, dans le premier *Syndicat du crime*, rôle qui a valu la gloire à l'acteur, adopte au début du film un comportement assez histrionique, tirant la langue aux caméras de surveillance ou observant la fabrication de faux billets de banque la bouche entrouverte, en frétilant de la langue comme un chien battrait de la queue pour marquer son excitation. Au regard de ces deux contextes (celui de la production hongkongaise, celui de la carrière du comédien), la prestation de Chow Yun-fat dans *The Killer* apparaît bel et bien comme l'une de ses plus « deloniennes », construisant une figure mélancolique presque aussi singulière dans le cadre du cinéma hongkongais de l'époque, que Jeff Costello pouvait l'être par rapport au cinéma français des années soixante.

Un tueur pour cible : Chow Yun-fat, héritier inattendu de l'impassibilité d'Alan Ladd

Premier film de la carrière hollywoodienne de Chow Yun-fat, *Un tueur pour cible* met en scène un personnage et des situations qui évoquent fortement *The Killer* : John Lee, un tueur à gages aussi efficace et élégamment vêtu que Jeff, se retrouve pourchassé par la police aussi bien que par ses commanditaires, et reçoit l'aide d'une femme (non plus chanteuse, mais faussaire, et jouée par Mira Sorvino). *Un tueur pour cible* reproduit également certaines des images les plus emblématiques du cinéma de John Woo (par ailleurs producteur exécutif du film), comme celle du personnage faisant feu avec un revolver dans chaque main.

D'autre part, l'une des scènes les plus importantes du récit montre John se préparer à exécuter un contrat avec un fusil à lunettes, comme le faisait Jeff dans la séquence du « Dragon Boat Festival » de *The Killer*. Au cours de cette scène, le héros de *Un tueur pour cible* est confronté à un cruel dilemme : John a été chargé par un puissant gangster, M. Wei (Kenneth Tsang), d'abattre un jeune garçon, l'enfant d'un policier qui a lui-même tué, en état de légitime défense, le fils du vieux parrain. S'il refusait d'exécuter ce contrat, John mettrait en danger sa mère et sa sœur, qui pourraient être victimes des représailles de M. Wei. Le dilemme qui se pose alors à John est interprété par Chow Yun-fat d'une façon qui rappelle son jeu dans *The Killer* : la progressive déformation de son visage traduit dans la chair même du personnage le conflit moral qui l'habite.

Cette scène n'est cependant pas représentative de la prestation que livre Chow Yun-fat dans la plupart des séquences du film. Il adopte en effet dans la plus grande partie de *Un tueur pour cible* un jeu beaucoup plus sobre et intériorisé que dans le film de John Woo. Deux séquences, très probablement inspirées par des passages similaires dans le film hongkongais, permettent d'effectuer un véritable travail de comparaison quant aux façons, sensiblement différentes, dont Chow Yun-fat traduit des émotions dans les deux films. La scène où John découvre son seul ami, un moine bouddhiste prénommé Alan (Randall Duk Kim), agonisant après avoir été torturé, fait de la sorte écho à la mort de Sidney (Chu Kong) dans *The Killer*, grièvement blessé en ayant tenté de récupérer l'argent promis à Jeff, puis finalement achevé par son ami. Dans le film de John Woo, Chow Yun-fat exprimait le désespoir de son personnage par une multiplication d'effets : pleurs, fermeture des paupières, contraction du

visage, ouverture de la bouche laissant apparaître le serrement des mâchoires. À l'inverse, dans *Un tueur pour cible*, le jeu de l'acteur est beaucoup plus mesuré, et c'est avant tout par l'intensité du regard qu'il communique la vive émotion ressentie par John. Il en va de même pour l'expression de la douleur physique dans les deux films, au cours des séquences où le protagoniste, blessé par balles, est soigné ou se soigne. Si les moyens mobilisés par le comédien sont proches (en particulier la place centrale du cri), ils sont utilisés de façon plus sobre et surtout plus rapide dans le film américain que dans le long-métrage hongkongais.

Pour *Un tueur pour cible*, Chow Yun-fat a donc pris le parti d'un jeu bien plus retenu que celui dont il avait fait preuve dans *The Killer* : économie des gestes (du moins dans les scènes « dramatiques », les séquences d'action imposant bien sûr à l'acteur une problématique fort différente) et visage le plus souvent impassible. Compte tenu des différences de normes de jeu déjà évoquées entre la production hongkongaise et le cinéma occidental, il est bien sûr difficile de ne pas voir là un désir de Chow Yun-fat de s'adapter aux codes de l'industrie américaine. Mais au-delà de la motivation d'un tel choix d'interprétation, il n'en demeure pas moins fort intéressant de constater que Chow Yun-fat renoue avec ce film, d'une manière assez inattendue, avec l'impassibilité et les nuances des prestations d'Alan Ladd (comme la capacité à jouer sur des modulations du regard pour exprimer tour à tour le désarroi, la suspicion ou la menace). Un tel exemple tend donc à démontrer que les généalogies actorales les plus paradoxales, connaissant des développements apparemment contradictoires (du sous-jeu de Delon dans *Le Samouraï* au sur-jeu relatif de Chow Yun-fat dans *The Killer*), peuvent néanmoins être aussi parfois les plus fécondes.

CHABROL, Marguerite et Alain KLEINBERGER (dir.). *Le Cercle rouge : lectures croisées*. Paris: L'Harmattan, 2011.

DAMOUR, Christophe. *Al Pacino, le dernier tragédien*. Paris: Scope, 2009.

NOGUEIRA, Rui. *Le Cinéma selon Melville*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.

PIERI, Jean-Etienne. « Les descendants du *Cercle rouge* : les héritiers de Melville », In *Le Cercle rouge : lectures croisées*, Chabrol, Marguerite et Alain Kleinberger (dir.). Paris : L'Harmattan, 2011.

TOULZA, Pierre-Olivier. *Le Cercle rouge de Jean-Pierre Melville*. Paris: Atlande, 2010.