



HAL
open science

D'immigrés incultes à machos violents : les gangsters de la deuxième génération

Marianne Kac-Vergne

► **To cite this version:**

Marianne Kac-Vergne. D'immigrés incultes à machos violents : les gangsters de la deuxième génération. CinémAction, 2012. hal-03600786

HAL Id: hal-03600786

<https://hal.science/hal-03600786>

Submitted on 7 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'immigrés incultes à machos violents : les gangsters de la deuxième génération

par Marianne Kac-Vergne

Le film de gangsters connaît un incroyable retour de popularité après la sortie du Parrain (Coppola, 1972, 1974, 1990). La nouvelle vague des années 1980-1990 s'inspire en grande partie des films de gangsters de l'époque classique, permettant d'étudier l'évolution de la représentation de l'ethnicité des gangsters à l'époque contemporaine. Les communautés représentées se renouvellent assez peu : elles concernent le plus souvent les deuxième et troisième générations d'immigrés européens, et dans une moindre mesure les nouvelles populations immigrées et les Noirs. Dans tous les cas, l'ethnicité stigmatisée de l'époque classique fait place à une ethnicité revendiquée. Ce changement signale un virement idéologique au sein d'un genre qui devient de plus en plus bourgeois : les films de gangsters s'écartent de leurs revendications socio-économiques pour revendiquer une masculinité exacerbée, notamment à travers l'identité ethnique. Face à la contestation de la domination masculine, les films de gangsters offrent le fantasme d'une masculinité forte et virile, dont la violence est reléguée, par le biais de l'ethnicité, aux marges de la société dominante.

De la première à la deuxième génération de gangsters

Fidèle aux films fondateurs des années 1930-1940, le film de gangster d'aujourd'hui reste dominé par les mêmes groupes ethniques : prioritairement des Italiens et dans une moindre mesure, des Juifs et des Irlandais. Pour ne citer que quelques exemples : *Veuve mais pas trop* (Jonathan Demme, 1988), *Nos funérailles* (Abel Ferrara, 1996) *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997), ou *Mafia Blues* et *Mafia Blues 2* (Harold Ramis, 1999 et 2002) se déroulent dans un milieu italien, *Il était une fois en Amérique* (Sergio Leone, 1984) dans un milieu juif, *Les sentiers de la perdition* (Sam Mendes, 2002) dans un milieu irlandais, tandis que *Les affranchis* (Martin Scorsese, 1990) et *Casino* (Scorsese, 1995) sont dominés par un milieu italien dans lequel interviennent aussi des Juifs et des Irlandais. Cette absence de changement est d'autant plus frappante que l'immigration a complètement changé de nature aux Etats-Unis depuis les années 1970, avec l'arrivée en masse d'immigrants en provenance des Caraïbes, de l'Amérique du Sud et de l'Asie. Cette vague d'immigration sans précédent a changé la carte du crime organisé, avec l'apparition de nouvelles mafias d'origines diverses, notamment cubaines, colombiennes, dominicaines, japonaises (les yakuza), chinoises (les triades), noires (américaines mais aussi jamaïcaines et nigériennes), ou russes.¹ En restant focalisé sur les mafias « classiques », les films de gangsters s'inscrivent ainsi dans une tradition générique, comme le souligne Mark Winokur : « Les films de gangsters contemporains se préoccupent plus de rester fidèles à leurs antécédents cinématographiques que de représenter l'histoire. De façon parfaitement postmoderne, l'histoire de la représentation des minorités ethniques commence à remplacer l'histoire des populations représentées. » (Winokur, 11)

Cela dit cette norme ne s'applique pas à tous les films de gangsters, dont un certain nombre traitent de ces nouveaux arrivants. *L'année du dragon* (1985) de Michael Cimino s'intéresse aux opérations de la mafia chinoise à New York. *L'impasse* (De Palma, 1993) décrit le milieu portoricain et *Little Odessa* (James Gray, 1994) la mafia russe, tandis que *Scarface* (De Palma, 1983) transpose l'histoire originale du *Scarface* de Howard Hawks, centré sur des Italiens, dans le milieu criminel cubain de Miami.

¹ Paolo Pezzino, *Les Mafias*, Casterman, 1999, p. 105.

Mais si *Scarface* s'intéresse au processus d'immigration et d'intégration d'une nouvelle population, c'est avant tout le *remake* d'un « classique ». Le film consacre toute son introduction, dans un style presque documentaire, à l'arrivée de ces immigrés récents. Le film s'ouvre sur un carton déroulant décrivant le départ spectaculaire de 125000 réfugiés cubains du port de Mariel en mai 1980, auxquels se joignent 25000 criminels relâchés par Castro et envoyés aux Etats-Unis. Suivent des images de bateaux surchargés d'immigrés, l'émerveillement de ces derniers à la vue du drapeau américain et les retrouvailles émues des familles sur les rives américaines. Puis c'est l'attente des immigrés, l'interrogatoire des agents de l'immigration et le triage entre désirables et indésirables. Bien que décrivant l'immigration récente, *Scarface* inscrit cependant son héros cubain, Tony Montana (Al Pacino), directement dans la tradition des gangsters des années 1930. Tony Montana est semblable en bien des points au Tony Camonte (Paul Muni) du film de Hawks (on remarquera la traduction du patronyme) : fortement stigmatisé par son ethnicité, il n'a d'autre choix pour réussir que d'entrer dans la criminalité. Invité chez son nouveau patron après avoir fait la plongée dans un stand miteux, il est impressionné par le luxe tapageur et surtout par sa « nana », Elvira (Michelle Pfeiffer), tout comme Tony Camonte dans l'original qui lorsqu'il rencontre Poppy (Karen Morley) s'exclame, admiratif : « Expensive, huh ?! », comme pour les autres « accessoires » de son *boss*. Les deux gangsters sont ainsi présentés comme des caricatures ethniques qui ne s'intéressent qu'à une chose : la réussite par l'argent. Tony Montana est ainsi qualifié de « paysan » par un des lieutenants de son patron ; il est méprisé par Elvira qui le traite d'immigré descendu d'un « *banana boat* », alors qu'il se déclare prisonnier politique. Mais son accent, sa façon de parler vulgaire et hachée, et surtout sa gestuelle exagérée et grotesque, tandis qu'il sautille autour d'elle sur la piste de danse, confirment son statut d'immigré inculte, au bas de l'échelle. En dépit de tout, Tony Montana sait ce qu'il veut : « the world, and everything in it ». Tony se situe donc dans la droite lignée des gangsters d'antan, immigrés de première ou deuxième génération dont l'origine ethnique demeure un stigmate, les empêchant de s'intégrer à la société américaine et de réussir légalement, les forçant sur la voie parallèle du crime. À la bouche, il n'a que ces mots issus du premier *Scarface* : « The World is Mine ».

Les gangsters noirs ont eux aussi hérités de ces représentations. Tommy Gibbs dans *Black Caesar* (Larry Cohen, 1973), Nino Brown dans *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), Bumpy Johnson dans *Hoodlum* (Bill Duke, 1997) ou Frank Lucas dans *American Gangster* (Ridley Scott, 2007) sont tous inspirés de personnages réels mais aussi et peut-être avant tout des grands classiques, auxquels il faut ajouter la référence majeure de la *blaxploitation**. Tous ces films rejouent le schéma du petit criminel issu d'un milieu défavorisé qui réussit dans l'illégalité selon les mêmes valeurs de persévérance, de courage et de foi en soi constitutives du Rêve américain, avec les mêmes objectifs de réussite financière et corporatiste. Fidèles au genre, ces films de gangsters noirs américains inscrivent en toile de fond la misère économique sans pour autant mettre les revendications politiques au centre de l'intrigue. De même dans les films de gangsters latinos* comme *Empire* (Franc. Reyes, 2002) ou *Consignment* (Sid Kali, 2007), la réussite financière est le mot d'ordre. La bande-annonce d'*Empire* donne le ton : « L'argent, c'est tout ce qui compte. Le gagner, le perdre, le vouloir, le vivre, et mourir pour lui. C'est le Rêve américain ». Celle de *Consignment* affirme qu'« il n'y a que l'argent qui compte » (*it's always about the money*). Une exception notoire : *Blood In Blood Out ... Bound By Honor* (Taylor Hackford, 1993), qui présente des personnages principaux victimes d'un système capitaliste qu'ils croient maîtriser, mais qui les contrôle. La violence, contrairement à la grande majorité des films de gangsters, ne s'accompagne pas d'une réelle réussite économique, si éphémère soit-elle. Le film débute et s'achève sur des images d'un festival d'Indiens pueblos et célèbre la tradition des fresques murales mexicaines. Le héros de *Bound by Honor* se revendique chicano*, et non latino* comme le protagoniste

d'*Empire*. Dire qu'on est chicano*, c'est indiquer son origine mexicaine et le plus souvent, sa présence aux Etats-Unis depuis des générations, pour s'inscrire dans une mouvance politique qui remonte aux luttes syndicales de César Chávez dans les années 1960. Mais ces revendications politiques fortes sont rares dans les films de gangsters.

La nouvelle vague de films de gangsters reste cependant dominée par des protagonistes issus de la deuxième ou de la troisième génération d'immigrés italiens, juifs et irlandais, bien intégrés à la société américaine, à l'instar de Michael Corleone dans la trilogie du *Parrain* qui, contrairement à son père, est né aux Etats-Unis, est allé à l'université et a épousé une WASP*. Ils suivent en cela l'évolution des communautés arrivées au début du siècle, qui se sont assimilées et dont l'ethnicité n'est plus perçue comme un stigmate, comme le souligne Donald Tricarico à propos des Italo-Américains à la fin des années 1970, qui « n'appartiennent plus de manière majoritaire et reconnaissable aux classes défavorisées » maintenant qu'ils occupent des postes qualifiés, habitent en banlieue et se marient en dehors de leur communauté.²

Cette intégration réussie leur permet de revendiquer leur ethnicité comme une identité culturelle intermittente et occasionnelle, une identité qui s'exprime de façon « symbolique », selon les termes de Herbert Gans.³ L'identité ethnique devient alors source de fierté. Cette revendication apparaît très largement dans les films de gangsters récents, inaugurée en grande pompe dans le premier épisode du *Parrain*, qui s'ouvre sur un mariage « typiquement italien ». Ces événements rituels – mariages, funérailles, anniversaires, baptêmes – sont l'occasion d'une célébration ostentatoire de l'identité ethnique. On y invite des chanteurs italiens célèbres pour que tous puissent entonner des chansons traditionnelles (*Le Parrain III*), on reprend les traditions des grandes funérailles italiennes publiques du début du siècle (fleurs, pleureuses et prières dans *Nos funérailles*), on exécute des danses folkloriques traditionnelles irlandaises (*Les sentiers de la perdition*).

Cette célébration symbolique de l'identité ethnique se manifeste aussi par l'importance grandissante des repas et de la nourriture, comme dans *Veuve mais pas trop*, où un gangster décrit avec délectation le repas typiquement italien que sa femme a préparé : du « chicken francese with ricotta » et des « cannolli », rendus célèbres par *Le Parrain*. On retrouve dans presque tous les films cet enthousiasme surprenant pour la cuisine de la part de gangsters autrefois peu gastronomes, transformant les repas domestiques en véritables rituels ethniques. Les signes religieux constituent également une forme de revendication ethnique pour des Italiens très religieux, au moins en apparence. Cette pratique superficielle est exacerbée dans la scène du *Parrain* où Michael Corleone fait exécuter les têtes des cinq Familles* rivales alors même qu'il prête serment au baptême de son fils. De manière moins tragique, Henry Hill (Ray Liotta) porte constamment une croix sur la poitrine dans *Les affranchis* mais la dissimule lorsqu'il se présente chez les parents de sa petite amie juive, l'appartenance ethnique n'empêchant pas l'interaction avec d'autres groupes, ni le mariage exogame. Dans les films comme dans la société américaine, l'ethnicité est d'abord identitaire et non constitutive, ou comme l'écrit Gans, « l'origine ethnique remplit une fonction expressive plus qu'instrumentale dans la vie des personnes ». ⁴ Ainsi, on constate la disparition des marques « ethniques » du langage des gangsters : ils ont perdu leur accent et emploient une syntaxe et un vocabulaire standards dans l'ensemble, à quelques exceptions près, qui marquent leur appartenance ethnique (ou mafieuse). En outre, les ghettos ont largement disparu, de même que la ségrégation ethnique pour ces minorités intégrées. L'appartenance ethnique n'est plus

² Donald Tricarico, 1984, « The 'New' Italian-American Ethnicity », *Journal of Ethnic Studies*, 12, 3, pp.75-93.

³ Herbert Gans, 1979, « Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America », dans Herbert GANS (dir), *On the Making of Americans: Essays in Honor of David Riesman*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, pp.193-220.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

un stigmat, une barrière qui freinerait la réussite sociale, et peut donc être revendiquée à travers des signes ou des rituels ostentatoires.

Une perte de repères ethniques

Les gangsters des films récents font désormais partie pour la plupart de la classe moyenne américaine, y compris pour les ethnicités les plus statistiquement défavorisées que constituent certaines communautés hispaniques ou noires. Ainsi, les héros de *Boyz 'N The Hood* (John Singleton, 1991) ou *Menace II Society* (les frères Hughes, 1993), qui vivent à South Central et Watts à Los Angeles, sont avant tout défavorisés par l'absence d'autorité parentale. Les jeunes bien encadrés, dont le personnage principal de *Boyz 'N The Hood*, échappent à la violence des gangs. Or, l'ascension de l'échelle sociale et l'intégration à la classe moyenne implique souvent le rejet des marqueurs ethniques, dans un désir d'assimilation et de « normalisation ». On le voit très bien dans *Boyz 'N the Hood* où le jeune Tre (Cuba Gooding, Jr.) adopte des comportements « raisonnables » de réussite scolaire et de fidélité amoureuse que ses meilleurs amis, dont Doughboy (incarné par Ice Cube), ne partagent pas. C'est encore plus flagrant pour les Italiens et les Irlandais.

La plupart des films de gangsters présentent des hommes déjà riches, dont la réputation n'est plus à faire. On parle peu de leur enfance ni des raisons qui les ont poussés dans la voie du crime. Tel Ace Rothstein dans *Casino*, les gangsters vivent comme des bourgeois (presque) respectables, avec seulement un pied dans le crime organisé. Ils habitent des villas luxueuses, souvent en banlieue (*Veuve mais pas trop*, *American Gangster*). Le passage de l'enfant du ghetto au bourgeois influent est mis en scène dans *Il était une fois en Amérique*, à travers les choix opposés de deux amis d'enfance, Noodles (Robert De Niro) et Max (James Wood), à la tête d'un même gang. Tandis que Max veut étendre leurs activités, notamment aux côtés d'un politicien véreux, Noodles est attaché à la rue et aux « combines » simples, ce qui met Max en rage : « Tu penses encore comme un voyou. Tu pueras la rue toute ta vie », ce à quoi Noodles rétorque : « J'aime l'odeur de la rue, ça me fait bander ». Cet échange souligne l'opposition entre le gangster des bas-fonds au parler et aux ambitions vulgaires et le gangster sophistiqué qui se fait des relations haut placées et cherche à atteindre une certaine respectabilité. Dans cette lutte inégale, c'est bien évidemment Max qui triomphera, devenu riche politicien et homme d'affaires après avoir dupé Noodles et séduit sa fiancée. Le gangster prolétaire, ancré dans les rues de son territoire, victime de son environnement, est ainsi le grand perdant du film, augurant l'avènement de gangsters plus bourgeois.

La victoire de la classe moyenne et de son idéologie est encore plus frappante dans la trilogie du *Parrain*. Le deuxième épisode marque le passage d'une classe à une autre, d'un monde à un autre – de la communauté ethnique à la société américaine. En effet, *Le Parrain II* entremêle deux histoires, celle de l'arrivée aux Etats-Unis d'un pauvre orphelin sicilien et son ascension jusqu'à devenir Don Corleone, et celle de Michael Corleone, son fils, représentant de la deuxième génération, éduquée à l'université, qui tente de maintenir le pouvoir de sa Famille*. Son ascension sociale est fulgurante : marié à une WASP, lié aux plus hautes sphères du pouvoir, il n'a plus rien d'un immigré et cherche d'ailleurs à sortir tout à fait de la criminalité pour entrer dans la légalité, « *to go legit* ».

De nombreux gangsters cherchent ainsi à se « normaliser », à intégrer tout à fait la société civile en sortant du milieu criminel, un milieu majoritairement ethnique. Dans *L'impasse*, Carlito (Al Pacino), tout juste sorti de prison, cherche à refaire sa vie de manière honnête. S'il accepte de gérer une discothèque, il refuse toutes les avances de ses anciens partenaires et économise pour s'installer aux Bahamas comme loueur de voitures. Ses amis se moquent de son projet, même sa petite amie est incrédule. Le fait est qu'on ne quitte pas si facilement son passé et son milieu : Carlito a insulté un jeune caïd sans prendre la précaution

de le tuer, voulant respecter les règles de la société légale. Or, c'est justement parce qu'il refuse de se voir dans ce caïd qu'il perd son sang-froid : « Tu crois que tu me ressembles peut-être ? On n'a rien en commun, petit con. T'es un minus ». Celui-ci le retrouve et le tue alors qu'il s'apprête à monter dans le train du salut. Les codes criminels d'honneur, où toute insulte entraîne la mort, l'emportent sur les codes moraux inefficaces de la société civile. Malgré sa volonté d'intégration et de normalisation, Carlito est rattrapé par l'incarnation de sa propre jeunesse criminelle, qu'il a reniée. Le film s'achève sur l'image du rêve inassouvi : allongé sur un brancard, sur le point de mourir, Carlito voit le poster des Bahamas qui le faisait rêver s'animer soudain et envahir l'écran.

On retrouve cette même volonté d'intégration et de normalisation dans *Mafia Blues 2*, cette fois sur le mode comique. Paul Vitti (Robert De Niro), également repris de justice, décide de quitter le monde du crime. Mais trouver un emploi légal s'avère plus difficile que prévu. Vendeur de voitures, Vitti explose lorsque ses clients hésitent : « Ça fait une heure que vous me cassez les couilles avec toutes les putains d'options de merde de cette caisse ! ». Plus tard employé de bijouterie, Vitti doit renier toutes ses valeurs ethniques et criminelles : au gag de voir Vitti, caricature du mafioso italien, porter la kippa, s'ajoute le comique de ses fantasmes criminels, qui l'assaillent constamment. Habitué à donner des ordres, Vitti a bien du mal à accepter les codes de la société civile, où le vendeur est au service du client. L'adaptation des gangsters à la vie civile ne se fait pas sans heurts, comme le souligne également la fin des *Affranchis* : après avoir dénoncé ses amis pour sauver sa vie (un acte impensable pour les gangsters classiques), Henry Hill se retrouve dans un pavillon de banlieue fade, à lire son journal en robe de chambre : « J'suis un quelconque minable. Je vais finir ma vie dans la peau d'un plouc », se lamente-t-il en voix off. Le gangster, qu'il le veuille ou non, est devenu un homme ordinaire, intégré à une société civile qui requiert une soumission aux règles de vie sociale, où il prend des ordres plus souvent qu'il n'en donne. Loin de se rebeller contre l'ordre social, le gangster finit par s'y soumettre, avide de légitimité et de respectabilité.

Dans les années 1990, seuls les films centrés sur les gangsters noirs ou latinos se déroulent véritablement dans les quartiers pauvres et/ou en prison, comme *Sans rémission* (Edward James Olmos, 1992), *Blood In Blood Out ... Bound By Honor* (Taylor Hackford, 1993), *New Jack City* (1991) et de nombreux autres. Ils prennent même parfois pour titre le nom de ces quartiers, à l'instar de *South Central* (Stephen Anderson, 1992). Les héros de ces films sont le plus souvent des adolescents pour qui la criminalité est un moyen de sortir de la pauvreté ou plus exactement, de leur quartier qui les emprisonne, comme l'indique le titre de *Straight Out of Brooklyn* (Matty Rich, 1991). Ces films, qui ont connu un succès pour certains bien au-delà des franges défavorisées de leurs propres communautés, s'adressaient néanmoins avant tout aux jeunes qu'ils représentaient, comme l'indiquent clairement les nombreux cartons introductifs sur les taux de criminalité ou de décès des très jeunes adultes, en guise d'avertissement et d'appel à la prise de conscience certes sociétale, mais également individuelle.

Si les films de gangsters présentent rarement des immigrants pauvres cherchant à faire fortune, c'est avant tout parce qu'ils ne s'adressent plus à cette catégorie d'audience. Le public des années 1930 était très largement constitué d'immigrants et de citoyens pauvres pour lesquels le cinéma représentait un moyen de divertissement unique en période de crise économique sans précédent. Avec l'avènement de la télévision dès les années 1950, le cinéma revoit sa cible. Aujourd'hui, les films de Coppola, de Brian de Palma ou de Scorsese s'adressent en priorité à un public éduqué de classes aisées, comme le fait remarquer Anne Thompson après la sortie des *Affranchis* et de *Miller's Crossing* en octobre 1990 : « La

dernière moisson de films de gangsters, bien que violents, est destinée à des adultes sophistiqués. »⁵

Le contenu idéologique des films change alors : au lieu de porter les aspirations sociales des immigrés, les films de gangsters récents reflètent davantage les angoisses d'un public masculin de classe moyenne, qui vit avec difficulté le conflit entre l'idéal masculin traditionnel et les évolutions de la société, notamment les revendications des femmes, vécues comme une perte de pouvoir de la masculinité. Les films de gangsters offrent alors le fantasme d'une autorité renouvelée et d'une masculinité libérée des conventions sociales, comme le souligne Harold Ramis, le réalisateur de *Mafia Blues 2*, à propos de son personnage Paul Vitti, qu'il décrit comme la partie refoulée de lui-même : « J'aimerais être aussi impulsif, fort et talentueux que Robert De Niro dans ce personnage. Etre aussi libre. » La figure du gangster permet non plus de franchir les barrières de classe, mais de rejeter l'évolution timide de la société américaine vers une plus grande égalité des sexes en réaffirmant la domination masculine. Les films de gangsters mettent ainsi en scène une masculinité « traditionnelle », c'est-à-dire patriarcale, virile et parfois brutale, mais justifie cette représentation en invoquant les codes ethniques qui la régissent. L'ethnicité des gangsters, et la connotation d'archaïsme qui lui est associée, sert à masquer et à justifier la réaffirmation violente d'une masculinité dominante.

Une domination masculine justifiée par l'ethnicité

La remise à l'honneur du patriarcat et de la masculinité traditionnelle est particulièrement visible dans la série de films de gangsters « rétro » sortis dans les années 1990 suite au succès des *Incorruptibles* (De Palma, 1987), qui se déroulent dans les années 1920-1930 (*Miller's Crossing*, *Billy Bathgate*, ou *Nos funérailles*), 1950 (*Bugsy* ou *Mulholland Falls*) ou encore 1970 (*Les affranchis*, *Casino* et *Donnie Brasco*). Esther Sonnet et Peter Stanfield soulignent que si ces films semblent à première vue dénués de toute revendication sociale par leur focalisation sur l'esthétique de la période dans laquelle ils sont ancrés, ils opèrent en fait « sur le terrain plus occulté des politiques sexuelles, où l'invocation nostalgique d'un décor d'époque sert idéalement l'articulation des peurs et des plaisirs liés à la récupération des certitudes « perdues » en matière de genre et de sexualité. »⁶ Le décor et les costumes d'époque permettent de restaurer des identités sexuelles traditionnelles, où l'homme occupe la fonction de père de famille respecté qui travaille pour subvenir aux besoins de sa femme et de ses enfants, qui restent sagement à la maison pendant qu'il poursuit ses activités dangereuses.

C'est ainsi que dans *Les incorruptibles*, la femme d'Eliott Ness (Kevin Costner) fait figure de véritable ange domestique, qu'il faut éloigner pour que le héros puisse devenir « un homme, un vrai » et affronter la pègre de Chicago, sous la direction de son mentor Jim Malone (Sean Connery). L'effacement de la présence féminine et son remplacement par une figure paternelle forte contribue à transformer Eliott Ness de père de famille effacé en agent fédéral efficace et combatif. On retrouve le même procédé dans *Les sentiers de la perdition*, appliqué cette fois à un héros gangster. Michael Sullivan (Tom Hanks) est un père de famille rangé et sévère, adoré par sa femme, admiré par ses fils et respecté par son père adoptif, chef du gang dont il fait partie. Son personnage est peu développé jusqu'à la scène traumatique où sa femme et son plus jeune fils sont assassinés par le gang. Il fuit alors avec son fils aîné, et va

⁵ Anne Thompson, 1^{er} octobre 1990, « Latest Gang of Mob Pix Arms for Upscale Shootout », *Variety*, p. 105.

⁶ Esther Sonnet et Peter Stanfield, 2005, « 'Good Evening Gentlemen; Can I Check Your Hats Please ?' Masculinity, Dress, and the Retro Gangster Cycles of the 1990s », pp.177, dans Lee Grieveson, Esther Sonnet, et Peter Stanfield, *Mob Culture, Hidden Histories of American Gangster Film*, Rutgers University Press.

révéler toute son efficacité et sa maîtrise de la violence. Là encore, la femme doit s'effacer pour que le personnage masculin puisse devenir un héros.

L'aspect réactionnaire de cette prépondérance masculine incontestée est voilé par l'ancrage de la narration dans une époque révolue. Un carton introductif indique l'année 1931, ce que viennent souligner les décors, les accessoires, les costumes et les couleurs mates qui dominent le film, mais aussi le comportement daté des personnages, comme ce fils aîné qui appelle son père « Sir ». Cette époque surannée est doublée d'un ancrage dans un milieu ethnique irlandais, dont les traditions sont accentuées dès le début : le film commence par une veillée funèbre célébrée à l'irlandaise avec des danses folkloriques. L'archaïsme des comportements est donc non seulement lié à l'époque historique, mais également au milieu ethnique qui maintient les personnages dans un système féodal, dominé par un « seigneur » qui, comme le rappelle un personnage d'entrée de jeu, « règne sur cette ville comme Dieu sur la terre. [Il] donne, et [il] reprend. » Ce double ancrage historique et ethnique permet de reconstituer l'ordre « traditionnel » des sexes, où la Famille* ainsi que les familles sont dominées par les hommes. C'est également le cas des films de gangsters noirs historiques comme *Hoodlum* (Bill Duke, 1997), qui se déroule dans les années 1930.

Inversement, les films qui se déroulent dans les années 1970 s'interrogent sur la place de l'homme dans un monde qui a changé. Ainsi, *Casino* et *Les affranchis* révèlent la difficulté d'imposer une masculinité patriarcale dans une société où les femmes ont maintenant leur mot à dire. Dans *Casino*, Ace Rothstein (De Niro) ne réussira pas à assujettir Ginger (Sharon Stone), échouant à transformer cette prostituée de luxe en épouse modèle. Ginger a une personnalité et une volonté propre qui dominent le film à égalité avec celles de son mari. Elle refusera jusqu'au bout de se plier à sa volonté de contrôle, « impitoyable dans son refus absolu de la sentimentalité du couple »⁷, poursuivant avec acharnement une liberté qui passe par l'indépendance financière, mais qui sera fortement sanctionnée par le film : Ginger finit en junkie pitoyable, dévalisée par des drogués qui la tuent par overdose. De même, Karen (Lorraine Bracco), la femme de Henry Hill dans *Les affranchis*, bien que plus ménagée par le film, voit sa révolte se retourner contre elle : accroupie au-dessus de son mari qu'elle menace d'un revolver, ce dernier l'amadoue d'abord par des « je t'aime » avant de la retourner brusquement et de la menacer à son tour, hurlant « Alors, qu'est-ce que ça fait ?!! ».

La menace de déstabilisation du pouvoir masculin est ainsi réprimée dans les films de gangsters par le recours à la violence, conjuguée à une violence sexuelle qui sert de démonstration de virilité. De nombreuses scènes de viol marquent ces films, notamment dans *Il était une fois en Amérique* où les deux viols commis par Noodles sont clairement présentés comme un affermissement de son pouvoir mis en question. La sexualité des gangsters devient une question essentielle, qui définit leur virilité et donc leur statut d'homme « accompli », ce qui valide *a fortiori* leur identité de gangster. Ils se vantent constamment de leurs prouesses sexuelles, quand ce ne sont pas les femmes qui le font pour eux : dans *Les affranchis*, la maîtresse de Henry Hill dit de lui à ses amies avec admiration : « C'est un véritable animal ». Paul Vitti dans *Mafia Blues 2* caricature ce cliché de l'Italien au sang chaud : logé chez son psychanalyste Sobel (Billy Crystal), il y invite une prostituée avec qui il fait l'amour pendant plus de quarante minutes, comme le note avec inquiétude Sobel, puis s'indigne lorsque le psychanalyste analyse comme une angoisse d'impuissance un rêve où il manie une épée qui retombe soudain molle. Il est secondé par son garde du corps qui insiste sur le fait que « dans ce domaine, il est monté comme un cheval. » Cette sexualité exhibée de façon ostentatoire est liée à une identité italienne, comme le souligne *Casino* : contrairement à Ace Rothstein (Robert de Niro), incarnation du Juif rationnel et calculateur, soucieux de construire une

⁷ Françoise Zamour, 2001, « Les soupirs de la sainte : des hommes et des femmes dans le cinéma des Italiens », dans « Le machisme à l'écran », Françoise Puaux (dir.), *CinémAction*, n°99, p. 35.

famille respectable avec Ginger, évitant toute incartade violente ou sexuelle, Nicky (Joe Pesci) est un cliché de l'Italien violent, incapable de résister aux avances de Ginger, au péril de son amitié avec Ace.

Le milieu ethnique des films de gangster est présenté comme daté ou archaïque, coupé des normes qui prévalent dans la société dominante. Il fonctionne comme un monde tribal imperméable aux évolutions de la société, notamment en ce qui concerne l'émancipation des femmes. La tribu est dominée par un chef qui se comporte en véritable seigneur féodal, qui tue ses vassaux sans scrupules et dispose des femmes de sa Famille*. Ainsi, dans *Veuve mais pas trop*, après avoir ordonné l'assassinat de son lieutenant parce qu'il couchait avec sa maîtresse, le chef de la mafia poursuit sa veuve Angela (Michelle Pfeiffer) de ses avances. Pour échapper à ce droit de cuissage, Angela se voit obligée de quitter son territoire. Les codes ethniques de la mafia enferment les femmes et ne tolèrent aucune révolte de leur part. Ainsi, Joe Pistone (Johnny Depp), agent infiltré dans la mafia dans *Donnie Brasco*, est peu à peu happé par le milieu, au point de changer de valeurs et de comportement. Ses relations avec sa femme deviennent de plus en plus difficiles à mesure qu'il ressemble aux gangsters qu'il côtoie. En dernier recours, cette dernière l'emmène consulter un thérapeute de couple. Il en sort rageur, rejetant toutes les demandes de sa femme et les conseils du thérapeute : « Masse-moi le dos... Va fanculo ! ». Sa femme, désespérée de le voir transformé en « animal » (terme employé cette fois de façon péjorative), menace de le quitter et se réfugie dans leur voiture. Un plan rapproché révèle le visage crispé et tordu de Joe caché derrière ses lunettes de soleil, qui frappe sur la porte de la voiture en criant : « Quoi ? Tu veux me quitter ?! Tu ne me quittes pas ! ». *Donnie Brasco* montre la régression de Joe Pistone au contact de la mafia d'homme éduqué à macho vulgaire, rétrograde et violent. Mais Joe Pistone, *alias* Donnie Brasco, est attiré par les codes de la mafia et les rites tribaux qui la gouvernent, où loyauté et amitié semblent primer. Le fantasme de réaffirmation de la masculinité est ainsi exorcisé par sa présentation dans un monde ethnique exotique, isolé, dont les règles sont clairement distinguées de celles du reste de la société.

C'est donc finalement l'origine ethnique des gangsters qui empêche leur américanisation et l'acceptation des normes plus « évoluées » d'une société civile qui se targue de condamner la violence, notamment sexuelle, et d'assurer une plus grande égalité entre hommes et femmes : ayant réussi à échapper au milieu mafieux dans *Veuve mais pas trop*, Angela s'empresse de trouver du travail dans un salon de coiffure jamaïcain et d'inviter son voisin à dîner, validant les normes multiculturelles et égalitaires de la société dominante. Le milieu ethnique sert de faire-valoir à une société présentée comme plus progressiste, notamment en ce qui concerne la place des femmes. Le rétablissement violent de la domination masculine est ainsi confiné au milieu ethnique, ce qui permet d'exorciser les angoisses masculines tout en condamnant la violence machiste comme anormale et archaïque.

La représentation de l'ethnicité des gangsters a nettement évolué depuis l'époque classique où les gangsters apparaissaient comme des immigrants incultes en quête d'ascension sociale, et qui choisissaient la voie du crime comme l'échelle la plus courte pour arriver à leurs fins. Dans les films « post-Parrain », les gangsters appartiennent à la deuxième, voire à la troisième génération d'immigrés, ou à des populations noires sur le sol américain depuis aussi longtemps que les WASP, et vivent leur appartenance ethnique non plus comme un stigmate, mais comme une source de fierté. Une fois intégrés à la société américaine, les gangsters se comportent comme des bourgeois, se normalisent et cherchent même à légaliser leurs affaires criminelles. Ces films mettent alors en scène les angoisses de ces hommes des classes moyennes : ils offrent le fantasme d'une masculinité réaffirmée comme virile, capable de remettre les femmes à leur place à travers l'usage de la violence physique et sexuelle. L'ancrage de ce fantasme dans un contexte ethnique permet à la société dominante de se disculper en affirmant des valeurs progressistes opposées aux comportements rétrogrades

affichés par les gangsters, tout en profitant des plaisirs d'une domination masculine incontestée. L'apparente célébration de l'ethnicité révèle en fait un exotisme archaïque où peuvent s'exprimer les désirs refoulés de la société américaine dominante.

Marianne KAC-VERGNE