



HAL
open science

**Démons du crime Les pouvoirs du truand et son
instrumentalisation idéologique dans la littérature et le
cinéma de l'entre-deux-guerres (Allemagne, États-Unis,
France)**

Vincent Platini

► **To cite this version:**

Vincent Platini. Démons du crime Les pouvoirs du truand et son instrumentalisation idéologique dans la littérature et le cinéma de l'entre-deux-guerres (Allemagne, États-Unis, France). Littératures. Paris Sorbonne Université, 2010. Français. NNT : . tel-04860750

HAL Id: tel-04860750

<https://hal.science/tel-04860750v1>

Submitted on 1 Jan 2025

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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE III
THÈSE**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-IV LA SORBONNE

Discipline/ Spécialité : littérature comparée

Présentée et soutenue par :

VINCENT PLATINI

le 11 décembre 2010

Démons du crime

Les pouvoirs du truand et son instrumentalisation idéologique
dans la littérature et le cinéma de l'entre-deux-guerres
(Allemagne, États-Unis, France)

Sous la direction de :

Monsieur François LECERCLE, professeur, Paris-IV La Sorbonne

JURY :

Monsieur Jean-Pierre MOREL, professeur émérite, Paris-III Sorbonne nouvelle

Madame Jacqueline NACACHE, professeur, Paris-VII Diderot

Madame Marielle SILHOUETTE, maître de conférences HDR, Paris-IV La Sorbonne

Monsieur Benoît TADIÉ, professeur, Rennes-II Haute Bretagne

RÈGLEMENT DE COMPTES

Une thèse de doctorat ne peut se commettre sans un certain nombre de complices. Je tiens à remercier celles et ceux qui m'ont aidé dans ce long forfait :

M. François Lecercle pour ses conseils, ses encouragements et sa disponibilité depuis toutes ces années.

Les membres de mon jury de thèse pour leur lecture et leurs remarques sur mon travail : Marielle Silhouette, Jean-Pierre Morel, Jacqueline Nacache grâce à laquelle j'ai rencontré Humphrey Bogart et Benoît Tadié qui m'a suggéré de nombreuses lectures polardesques.

Mes collègues et amis, allemands et américains :

les membres du Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft de la Freie Universität de Berlin, en particulier Bernd Blaschke et Todd Carmody, le plus berlinois des Américains. Je remercie affectueusement Philipp Schreiber, Jana Wecke, David Blankenstein, Julia Aschlener et leur petite criminelle née, Johanna. Je remercie enfin Stéphane Distinguin et Reinhold Grimm qui m'ont aidé dans mon départ vers Berlin.

Les professeurs de Cornell University et de Columbia University : Barry Maxwell, James Schamus, et surtout Daniel Tonozzi, esprit vif et facétieux.

Ma famille pour son indéfectible soutien : Muriel, mon père Guy, Jean-Pierre, Françoise, Michèle et Childéric, ma sœur Karen et mon jumeau Pierre-Yves. Et puis Pascal, parti trop tôt. Sans votre affection, ce travail n'aurait pu aboutir.

Mes amis et notamment ceux qui m'ont aidé durant ces derniers mois : les mauvais garçons, les mauvaises filles de Montmartre et d'ailleurs pour m'avoir fait oublier un vol d'ordinateur, Julie Cheminaud pour ses relectures foucaldiennes, Damien Clerget-Gurnaud pour son talent maïeutique, Zelda Aquil pour ses conseils d'anglophone avisée, Pierre Zaoui et ses apaches, Stéphanie Cochet pour ses corrections d'éditrice et, enfin, ce vieux forban d'Alexandre Mouawad pour sa force et sa clairvoyance.

TABLE DES MATIÈRES

Règlement de comptes — 5

Introduction – Les truands : des marginaux au service des normes? — 13

- 1. Délimitation du champ de recherches : période, problématique et corpus — 17
 - 1.1. Une période de troubles et de reconfiguration des pouvoirs — 17
 - 1.2. Amorce problématique : des truands utiles? — 21
 - 1.3. Esquisses d'un corpus d'étude — 24
- 2. Préalables : Discipline et industrie culturelle ou les modernisations des discours et des représentations — 29
 - 2.1. Du châtimeut à la discipline — 29
 - 2.2. Truanderies — 31
 - 2.3. Les discours — 35
 - 2.4. Pouvoirs, idéologies et résistances — 36
 - 2.5. Les truands dans la culture de masse : histoire et exploitations — 40
 - 2.5.1. Essor et massification — 41
 - 2.5.2. L'industrie culturelle : un asservissement? — 45
 - 2.5.3. Lectures de la culture de masse : vers une revalorisation? — 50
- 3. Perspectives et mouvement d'ensemble : de la punition à la réappropriation — 56

Première partie – Aux origines du truand : sa mise à mort — 63

Chapitre I – Le truand exécuté : dissuasion, contestation et indécence — 69

- 1. Une punition dissuasive — 70
 - 1.1. Anéantir le criminel — 71
 - 1.2. Montrer la punition — 75
- 2. La mort en coulisses — 80
 - 2.1. L'effacement de la peine capitale : rappel historique — 82
 - 2.2. L'interprétation ambivalente : la réécriture de l'exécution — 89

2.2.1. Médiatisation et célébrité du condamné	—	89
2.2.2. Dissuasion, soumission et héroïsation	—	92
2.2.3. La mort s'éclipse, son ambivalence reste sur scène	—	98
2.3. L'évolution des sensibilités et la « civilisation » de l'exécution	—	103
2.3.1. L'indécence de la mise à mort	—	103
2.3.2. Des représentations dignes.	—	107
3. Comment tuer un truand ? Discours de justification et modalités de l'exécution	—	116
3.1. Une mort justifiée : discours populistes et fins tragiques	—	117
3.1.1. Des irrécupérables : <i>Berufsverbrecher</i> , vermines et kidnappeurs	—	117
3.1.2. Le gangster tragique : suicide et punition intériorisée	—	125
3.2. Le bourreau criminel : l'exécution comme règlement de comptes	—	132
3.2.1. Truands justiciers et justiciers criminels	—	132
3.2.2. Les manières fortes : l'exécution hors-la-loi	—	140
Conclusion : De la dissuasion au spectacle indécent	—	147

Chapitre II – Sensibilités du public et consommation de la violence — 149

1. Une violence anachronique ?	—	151
1.1 La guerre et le truand	—	151
1.1.1. Les maladies de l'après-guerre	—	152
1.1.2. Carco et l'ombre de la mort	—	156
1.2. Violence et civilisation	—	160
1.2.1. Le retour de la barbarie	—	160
1.2.2. La violence rationalisée	—	170
2. La mort de masse : le spectacle de l'exécution à l'ère de l'industrie culturelle	—	175
2.1 Plaisir, châtement et justification du spectacle indécent	—	176
2.1.1. Plaisirs de la violence et insanité	—	176
2.1.2. Identification et punition	—	180
2.2. Dédramatisation de la mort : répétition et légèreté	—	187
2.2.1. Efficacité de l'exécution industrielle : une mort froide et impersonnelle	—	187
2.2.2. La représentation de la mise à mort dans le divertissement de masse	—	193
3. Satisfaction et déception des attentes du spectateur dans <i>Die Dreigroschenoper</i> et <i>Angels with Dirty Faces</i>	—	198
Conclusion : Vanité de la mise à mort ?	—	208

Deuxième partie : Identifications et contrôles des truands — 211

Chapitre III : Être un truand, en théories — 217

- 1. Le truand volontaire — 219
 - 1.1. Le crime comme évaluation et décision — 220
 - 1.2. La débâcle de la volonté — 227
- 2. Les thèses médicales : le truand pathologique — 231
 - 2.1. Les thèses biologiques : le corps déviant — 233
 - 2.1.1. La survivance du criminel atavique — 236
 - 2.1.2. La stigmatisation raciste — 243
 - 2.1.3. Discordances — 247
 - 2.2. Les thèses psychiatriques et l'enfance du truand — 251
 - 2.2.1. Les dysfonctionnements nerveux — 251
 - 2.2.2. Psychanalyse du crime et transferts de responsabilités — 254
- 3. Les thèses environmentalistes : des classes dangereuses à la sociologie criminelle — 266
 - 3.1. Un environnement délétère — 267
 - 3.1.1. La mauvaise réputation de la ville — 267
 - 3.1.2. L'empreinte du Milieu — 271
 - 3.1.3. La loi du quartier — 276
 - 3.2. Limites du déterminisme : individualité et sortie du cadre — 283
- En guise de conclusion : l'accumulation des thèses et le criminel absolu — 292

Chapitre IV – Le truand et la société de contrôle : une collaboration — 303

- 1. Des institutions corrompues, des pouvoirs rénovés — 306
 - 1.1. Les institutions extrajudiciaires — 306
 - 1.2. La faillite de la détention corrective — 313
 - 1.2.1. La prison : un environnement délétère — 313
 - 1.2.2. Une évasion salvatrice ? — 318
 - 1.3. Justice et police — 322
 - 1.3.1. Des institutions corrompues — 323
 - 1.3.2. Des pratiques illégitimes — 326
 - 1.4. L'émergence d'un nouveau pouvoir ? — 334
 - 1.4.1. Sursauts citoyens et pratiques extrajudiciaires — 334
 - 1.4.2. Des justiciers marginaux : une redistribution des pouvoirs ? — 338
- 2. Des contrôles resserrés pour des truands omniprésents — 342
 - 2.1. Identification scientifique et invisibilité — 343
 - 2.1.1. L'œil de la loi — 343
 - 2.1.2. Des disparitions inquiétantes — 349
 - 2.2. Maillage homogène et circonscription de la délinquance — 361
 - 2.2.1. L'extension du crime — 361

2.2.2. Narcissisme et encadrement	—	369
2.3. Vers d'autres évasions	—	376
3. L'éclipse du truand	—	386
3.1. Les reprises en main policières	—	388
3.2. La disparition du truand ?	—	399
Conclusion : Limites de la discipline	—	408

Troisième partie – Renouvellements et réutilisations — 411

Chapitre V – Entre les lignes du contrôle social : d'autres expressions de la truanderie — 415

1. Criminalités désorganisées et enquêtes déraisonnables	—	416
1.1. Critiques de la raison	—	417
1.2. Des enquêtes irrationnelles	—	426
1.2.1. La détection à coups de poing	—	427
1.2.2. Les égarements de l'enquête affective	—	431
2. Presse mensongère ou littératures authentiques ?	—	438
2.1. Mensonges journalistiques	—	439
2.2. Des vérités romanesques ? Les visions subjectives de la pègre	—	446
3. Les expressions des truands : entre silence et paroles inventives	—	454
3.1. Les silences de la pègre : refus du bavardage, menace silencieuse et discrétion explosive.	—	455
3.1.1. Éliminer les bavardages	—	456
3.1.2. Les effets de silencieux	—	459
3.1.3. Discrétion et contrebande	—	464
3.2. Invention(s) de la langue populaire	—	470
3.2.1. Émergence des voix populaires	—	472
3.2.2. bouleversement de la hiérarchie narrative	—	476
3.2.3. Modulations de la voix	—	482
3.2.4. Remise en cause et renouvellement du langage	—	486
3.3. Prises d'écriture et aveux biaisés	—	492
Conclusion : des usages en marge des discours ?	—	499

Chapitre VI – Vivre avec la truanderie — 501

1. Manières de lire, manières de voir	—	502
2. Les truands en société : bouleversements des valeurs et des hiérarchies	—	515
2.1. Le bouleversement des hiérarchies sociales	—	516
2.1.1. Trahisons : pègre instable et beau monde corrompu	—	517
2.1.2. Contre-révolutionnaires et révoltés apolitiques	—	522
2.2. « Be somebody » : consommation ostentatoire et société de loisirs	—	527
2.2.1. Les règles du jeu	—	528

2.2.2. Savoir vivre, savoir consommer	—	532
2.2.3. Limites et contradictions de la société de loisirs	—	540
3. Des hommes à femmes : consommation, répression et émancipation sexuelles	—	549
3.1. Conservation des rôles féminins traditionnels	—	551
3.2. Femmes émancipées, femmes criminelles : répression et affirmation masculines	—	558
3.3. Une émancipation contrôlée	—	570
4. La communauté autour des truands xénophobie et identités nationales	—	575
4.1. L'Autre, l'ennemi	—	575
4.1.1. Xénophobies	—	576
4.1.2. L'invasion culturelle	—	581
4.1.3. Vers la guerre	—	587
4.2. La pègre, outil communautaire	—	592
4.2.1. Du gang à la communauté nationale	—	593
4.2.2. Au bon souvenir des truands	—	604

Conclusion – Les démons de la liberté ? — 611

Bibliographie — 623

Corpus — 624

Documents — 643

Monographies et articles — 654

INTRODUCTION

LES TRUANDS : DES MARGINAUX AU SERVICE DES NORMES ?

ASSOCIER L'ARTISTE ET LE CRIMINEL est désormais une banalité. L'écrivain romantique a popularisé cette parenté entre des individus qui, affranchis de la morale commune, commettent un méfait ou une œuvre qui les exclut de la société. Le XIX^e siècle a redécouvert François Villon, figure tutélaire des artistes criminels, et engendré une bande de malfaiteurs – du Karl Moor de Schiller au Dorian Gray de Wilde – qui, en un même geste, rompent avec les lois artistiques et judiciaires. Cette accointance a souvent été commentée. Le plus souvent, l'infraction morale est comparée à l'écart esthétique ; le crime, notamment le meurtre, est considéré comme une destruction créatrice¹. Nietzsche² y voit l'expression d'une volonté plus forte que la morale et les lois des faibles. Thomas de Quincey apprécie l'œuvre comme un méfait et l'assassinat comme l'un des beaux arts. Au XX^e siècle, la criminalité esthétique est à la confluence d'autres analyses : sociologiques, lorsqu'on considère les artistes comme une classe marginale, encline aux mauvaises fréquentations³ ; ou médicales, lorsque des psychologues tachent d'expliquer le crime par l'étude d'œuvres artistiques, créations d'individus à la mentalité délinquante⁴. L'art est du mauvais côté de la loi.

Cette affirmation ne résiste cependant pas à un examen historique. En effet, la mise hors-la-loi de l'art est surtout un produit du XIX^e siècle, qui participe du "sacre" paradoxal de l'écrivain. Par ailleurs, même si le héros d'une œuvre est criminel, il est jugé par les hom-

1. Voir MARCANDIER-COLARD Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris : PUF, 1996.

2. « Voyez-les, ces bons et ces justes ! Quel est celui qu'ils haïssent le plus ? C'est celui qui brise leurs tables de valeurs, le brise-tout, le criminel ; or celui-là, c'est le créateur » (NIETZSCHE F., *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, trad. d'Henri ALBERT et Jean LACOSTE, in *Œuvres*, Paris : Robert Laffont, 1993, p. 299).

3. Ainsi, Jean Duvignaud, après avoir cité l'existence « irrégulière » de quelques grands écrivains qui ont récusé leurs origines respectables pour se constituer en groupes à part, écrit : « Tout se passe comme si la vocation esthétique et plus particulièrement la vocation théâtrale déclassait et mettait l'artiste en relation avec de milieux irréguliers et pour ainsi dire délibérément "non fonctionnels" au regard de l'organisation officielle de la société. » (DUVIGNAUD J., *Sociologie du théâtre : Essai sur les ombres collectives*, Paris : PUF, 1965, p. 177).

4. Voir SIEBENPFEIFFER Haniah, « Böse Lust » : *Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Cologne, Weimar, Vienne : Böhlau Verlag, 2005, pp. 85-91.

mes ou puni par le destin, signe de son exceptionnalité mais aussi du poids de la conscience collective¹. Qu'il s'en sorte serait intolérable. Le criminel est mis en scène pour être châtié. La production culturelle la plus commune l'atteste. Michel Foucault dans *Surveiller et Punir* exhume et analyse une littérature de supplices, regroupant les chroniques d'exécution, les « discours d'échafaud » ou encore les récits de vies infâmes qui mènent du crime au châtiement². Ces écrits – almanachs, feuilles volantes, littérature de colportage – étaient diffusés dans un dessein de contrôle idéologique pour justifier la décision de justice aux yeux du peuple, stigmatiser le mauvais exemple et prolonger la crainte de l'exécution. La littérature de crime avait alors pour propos explicite de conforter le pouvoir en place.

Doit-on faire une distinction entre la littérature « artistique » – rebelle – et la basse culture au service des puissants ? Tracer une telle ligne de démarcation revient surtout à conforter une hiérarchie culturelle de classes : au peuple la production servile, tandis que les lettrés se permettent des œuvres indociles. Examinant la disparition de la littérature de supplices et la migration du crime vers les beaux-arts, Foucault y voit plutôt le signe d'une évolution du contrôle social. D'une part, la punition se dissimule progressivement, d'autre part le crime est confisqué au peuple. Ce déplacement est, selon lui, la conséquence d'une équivoque dans le spectacle de l'exécution. Censées rasséréner le pouvoir princier, ces démonstrations de force donnaient lieu à des agitations, voire des émeutes populaires. La violence était réversible et une solidarité des basses classes faisait face à l'autorité légale : alors que ce rituel aurait dû montrer le crime abominable et le pouvoir invincible, le peuple se sentait proche de celui qui subissait la punition³. La foule compatissait, glorifiait le criminel et, parfois, cherchait à le libérer. Entre terreur et héroïsation, les « émotions de l'échafaud » se prolongeaient dans l'ambivalence de la littérature de supplices, susceptible d'exalter la figure criminelle et de transformer un homme infâme en personnage illustre. Imprimés à des fins de contrôle, ces écrits constituaient des « discours à double-face » tout comme les exécutions étaient des occasions à double face, aux formes et aux interprétations multiples, pouvant prendre un sens subversif dans leur récep-

1. Voir DUVIGNAUD J., *Les ombres collectives*, op. cit., p. 195. Duvignaud emprunte à E. Durkheim (*La Division du travail social*) le concept de conscience collective pour désigner un ensemble de croyances et de sentiments communs à la moyenne des membres d'une même société qui forme un système déterminé qui a sa vie propre.

2. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, pp. 78-83.

3. L'analyse de Foucault a cependant été largement critiquée pour son aspect fragmentaire et son interprétation assez dualiste de la mise à mort. D'autres historiens comme James Sharpe, Thomas Laqueur et Pieter Spierenburg ont mis en avant la diversité des pratiques pénales et des réactions de la foule qui prend parti contre le supplicié ou se divertit simplement de ce spectacle macabre. Nous n'entrerons pas dans ce débat, qui concerne surtout une période bien antérieure à la nôtre. Nous prendrons toutefois les réflexions de Foucault comme point de départ pour analyser les conflits de pouvoir à travers le spectacle de l'exécution. Nous ne manquerons pas de rappeler les critiques qui leur furent adressées afin de nuancer les interprétations de la mise à mort. Voir LAQUEUR Thomas, « Crowds, Carnival and the State in English Executions, 1604-1868 », in BEIERA. L., David CANNADINE et James ROSENHEIM (sous la dir. de), *The First Modern Society. Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, pp. 305-355 ; SPIERENBURG Pieter, *The Spectacle of Suffering : Execution and the Evolution of Repression from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

tion¹. Pour Foucault, le déplacement des représentations du criminel est une réponse à ces réappropriations populaires de la mise à mort. Le châtement est de plus en plus occulté ; le malfaiteur sort de la foule pour devenir artiste ou génie du mal ; le crime est glorifié non pas en tant que révolte, mais en tant que privilège, œuvre des natures d'exception. Confisqué aux basses classes, le condamné n'occasionne plus de troubles. Son anoblissement artistique a tué les héros noirs du peuple.

La littérature et, plus largement, la production artistique modernes sont-elles donc fausement contestataires ? Faut-il les considérer – en dépit ou, justement, à cause de leur esthétisation du crime – comme des superstructures confortant l'ordre établi ? Les criminels représentés ne seraient-ils, finalement, que des garde-fous ?

Si l'explication de Foucault est discutable – et nous la discuterons –, elle fait apparaître plusieurs éléments importants pour l'analyse des représentations du crime. Tout d'abord, la production culturelle – populaire ou non – a partie liée avec le contrôle social. Ils évoluent de concert, l'une prolongeant les effets et les dysfonctionnements de l'autre. D'ordinaire, les œuvres sont moins du côté du crime qu'elles ne reflètent les modes de répression. De plus, la répression ne vise pas le crime en tant que tel, mais son incarnation. Qu'il s'agisse des supplices ou, plus tard, de la discipline, le pouvoir pénal poursuit la faute sur la personne de son auteur. La représentation du contrôle social donne corps au criminel ; des considérations judiciaires informent sa figure et sa mise en scène. Pour châtier le crime, il faut façonner le criminel, d'où l'intérêt d'examiner ce personnage pour analyser les mécanismes du contrôle social.

Ensuite, Foucault souligne l'importance du public et de la réception. Face au spectacle de la punition, l'assistance ne s'en laisse pas imposer. Sa réception est active et trahit un « intérêt politique » : ces représentations sont des « points d'appui », des lieux de confrontation entre l'autorité et sa résistance². Quand la mise à mort est investie par des conflits de pouvoir, on peut parler d'esthétisation, tant du point de vue de sa formalisation (l'exécution est ritualisée selon une véritable dramaturgie³ ; le crime est retranscrit en petites épopées et en romans criminels) que de sa réception (le public donne sens à ces formes selon ses propres motivations, sa propre perspective). Si le terme d'esthétisation est à utiliser avec précaution⁴, il

1. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op.cit.*, p. 81 : « Dans le sillage d'une cérémonie qui canalisait mal les rapports de pouvoir qu'elle cherchait à ritualiser, toute une masse de discours s'est précipitée, poursuivant le même affrontement ; la proclamation posthume des crimes justifiait la justice, mais glorifiait aussi le criminel. »

2. *Idem.*

3. Foucault emploie, pour décrire le spectacle des supplices, un lexique littéraire : il parle d'un « théâtre de terreur » (*ibidem*, p. 60), devant opérer une purgation des passions et obéissant à « toute une poétique » (*ibid.*, p. 55), où une « péripétie de la vérité » (*ibid.*, p. 54) était toujours possible.

4. Le terme est épineux dans la mesure où il prend un sens très particulier dans l'œuvre de Foucault, notamment à partir de *Histoire de la sexualité* où apparaît la possibilité d'une « esthétique de l'existence », c'est-à-dire une invention de soi, selon une éthique singulière, afin de se « désassujettir » (Pour une synthèse claire à ce propos, voir SATO Yoshiyuki, *Pouvoir et résistance : Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 67-99). Dans *Surveiller et Punir*, Foucault n'utilise pas le terme d'« esthétique » pour désigner les interprétations que fait le public du spectacle de l'exécution, même s'il est clair que sa réflexion est empreinte d'un perspectivisme nietzschéen, selon lequel l'interprétation est une forme de la volonté de puissance. En revanche,

rappelle que les représentations du crime et de sa répression font l'objet de transformations et d'interprétations ambivalentes. Un même spectacle, une même œuvre peut attester à la fois l'emprise du contrôle social et sa contestation. La production culturelle n'est pas à classer comme soumise ou rebelle, mais à analyser dans toute son équivocité. Notre curiosité a été piquée par une simple constatation : alors que Foucault décrit les fictions policières du XX^e siècle comme des instruments coercitifs, on retrouve, dans les personnages de truands modernes, les ambivalences du supplicié. Ainsi, quand Tony, le gangster de *Scarface* (1929), est mené devant le tribunal, les réactions sont partagées :

A certain cross-section of the populace poured down maledictions up his head and consigned him to the gallows, with sighs of relief. But another group, equally numerous, who through the papers, had followed his daring exploits for years, had come to feel an admiration for this extraordinary man who had risen from vassal to czar. These people openly expressed sympathy for him and the hope he would be acquitted.¹

Le trouble n'a pas disparu, la médiatisation s'est accrue : à travers les journaux et à travers le roman de Trail, le gangster est un paria ou un héros. Comment trancher entre ces interprétations ? Il serait simpliste de diviser le public en deux pôles, l'un du côté du pouvoir établi donnant au spectacle un sens répressif, l'autre constitué par le peuple à l'herméneutique rebelle. Foucault met en avant deux facteurs. Premièrement, la forme du châtement : la ritualisation des supplices doit les rendre signifiants et toute incartade est susceptible de provoquer des troubles. En est-il de même pour la production culturelle ? Un écart esthétique par rapport à la norme des représentations du crime peut-il avoir des conséquences politiques ? Deuxièmement, Foucault fait valoir le contexte dans lequel prennent place ces représentations. Plusieurs niveaux sont à considérer : les circonstances du crime qui le rendent particulièrement infâme ou excusable ; un cadre historique plus large qui influe sur l'acceptation ou la contestation de l'autorité pénale ; enfin, un cadre de pensée, dont procèdent les concepts judiciaires, médicaux, criminologiques, et qui détermine les représentations culturelles des criminels.

Une étude de ces représentations doit donc varier les perspectives : les faits divers influencent autant – quoique de manière plus épidermique – l'interprétation du crime que le font les grands événements historiques ; le cadre de pensée détermine la forme de la représentation, mais certains écarts artistiques peuvent faire éclore de nouvelles conceptions du crime. On voit

concernant la confiscation du crime par les beaux-arts, il parle d'une « réécriture esthétique du crime, qui est aussi l'appropriation de la criminalité sous des formes recevables » (*Surveiller et Punir, op.cit.*, p. 82). Cependant, Foucault ne définit pas précisément le terme et l'emploie par la suite dans le sens courant d'« artistique ». À quelques exceptions près, nous emploierons également ce mot dans un sens large, afin de ne pas nous égarer dans des considérations théoriques.

1. TRAIL Armitage, *Scarface*, États-Unis [s.l.] : Blackmask.com Edition, 2005, p. 118 : « Une certaine partie de la population le vouait aux gémonies et l'envoyait à la potence, avec un soupir de soulagement. Mais une autre, tout aussi nombreuse et qui avait suivi dans la presse, pendant des années, le déroulement de sa carrière et les audacieux exploits qui les jalonnaient, en était venue à avoir de l'admiration pour cet homme extraordinaire qui s'était élevé du joug de la servitude au trône de tsar. Ceux-là exprimaient ouvertement leur sympathie et l'espoir de le voir acquitté. »

l'intérêt d'outils théoriques comme ceux de l'esthétique de la réception¹ – considérant la forme et le contexte historique de l'œuvre – mais aussi de l'examen d'une production pas exclusivement artistique : les textes scientifiques ou journalistiques participent pleinement des représentations criminelles. On voit également l'intérêt de considérer avec attention le contexte historique – à condition de ne pas réduire les œuvres au statut de simples témoins de leur époque. La production artistique est à la fois signe des temps et résistance à l'histoire. Les événements historiques ne sont pas forcément à l'origine des œuvres, mais ils peuvent en influencer la réception, notamment quand ils bouleversent les relations de pouvoir dans une aire culturelle.

1. Délimitation du champ de recherches : période, problématique et corpus

Nous avons choisi d'examiner les représentations de truands dans l'entre-deux-guerres en Allemagne, aux États-Unis et en France pour des raisons historiques et méthodologiques. D'une part, ces trois aires connaissent des bouleversements sociaux, politiques et culturels importants en un court laps de temps, ce qui nous permettra d'analyser en détail les effets de ces reconfigurations de pouvoir. D'autre part, ces pays sont culturellement liés mais distincts. Ils donnent prise, par leurs racines occidentales, aux outils tirés des analyses historiques de Foucault ; entre eux circulent – notamment par l'exportation des produits de leur industrie culturelle – des images et des motifs communs. Cependant, les contextes nationaux sont trop différents pour ne pas provoquer des transformations. Les trois aires modulent les schémas proposés par Foucault et façonnent les truands pour leur attribuer des fonctions spécifiques.

1.1. Une période de troubles et de reconfiguration des pouvoirs

La période de l'entre-deux-guerres est intéressante par son instabilité sociale et les fluctuations des rapports de force. Les États-Unis s'affirment comme la première puissance mondiale tandis que l'Europe est en ruines. L'Allemagne ne se remet pas de la Défaite humiliante et de la chute du Reich. L'autorité du nouveau régime est difficilement acceptée par la population : bourgeoise pour les uns, étrangère pour les autres, ou simplement illégitime, la République de Weimar ne réussit pas à se faire respecter. Les institutions judiciaires sont minées par ce manque

1. En particulier, deux concepts célèbres de Hans Robert Jaus : l'horizon d'attente qui est « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » ; et le corollaire de l'horizon d'attente, l'écart esthétique défini comme « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude MAILLARD, Paris : Gallimard, 1978, pp. 49 et 53).

de confiance alors que la misère et ses effets criminogènes croissent dans une société meurtrie. La guerre n'a pas été moins douloureuse chez les vainqueurs. En France, la Troisième République a résisté au conflit mondial mais, alors que l'Union sacrée de 1914 s'estompe, les luttes sociales reprennent le dessus, alimentées par un farouche pacifisme et l'aspiration à une internationale des travailleurs. Les scandales politico-financiers qui culminent avec l'affaire Stavisky finissent de mettre à mal les institutions. Aux États-Unis, l'*establishment* a également été terni par la guerre. Les troupes ont été envoyées en Europe pour des raisons économiques¹ mais au nom de grands idéaux transformant la guerre en croisade. Une fois l'armistice signé, l'isolationnisme reprend ses droits. Les Américains tournent le dos à une Europe décidément trop belliqueuse et se défient des beaux discours moralisateurs qui cachent des intérêts matériels.

Si les autorités officielles perdent en crédit, des pouvoirs concurrents peuvent se développer. Les mouvements socialistes ou révolutionnaires prennent de l'importance, attisés par l'exemple russe et par les difficultés économiques, de l'immédiat après-guerre ou de la crise de 1929. Ces mouvements sont souvent maîtrisés – par la négociation ou par la répression – mais finissent parfois par prendre le pouvoir (Front populaire, NSDAP prenant le pouvoir avec l'aval de la population).

Ces bouleversements des relations de pouvoir influent sur les représentations du contrôle social. Plus que les mouvements politiques révolutionnaires, c'est tout un monde interlope qui recueille la sympathie du public. La pègre peut apparaître comme une alternative aux pouvoirs en place. Toutefois, son essor doit plus à la situation économique que politique. En France, le temps des apaches est révolu. Une nouvelle génération – plus discrète, moins pittoresque – prend le relais. La pègre laisse place au « milieu » à la fin des années 1920, et notamment aux Corses qui conquièrent Montmartre². Cette fin d'une époque teinte souvent d'une sympathique nostalgie les représentations de la pègre française.

Au contraire, aux États-Unis, le gangstérisme connaît son âge d'or³. Les bandes autrefois indigentes, cantonnées dans leur quartier, se professionnalisent et s'étendent grâce à l'afflux de

1. Les raisons commerciales n'ont évidemment pas été les seules à décider de la participation du pays à la guerre, mais elles ont fait l'objet d'une attention particulière dans l'opinion publique. À titre d'exemple, une commission sénatoriale, présidée par Gerald Nye, conduit une enquête en 1934-1935 et conclut les marchands de canons, les financiers et les « intérêts spéciaux » sont les responsables de l'entrée en guerre.

2. Louis Chevalier insiste à plusieurs reprises sur la distinction entre la « pègre » et le « milieu » qui désigne une criminalité plus froide, moins artisanale. Sans pouvoir rivaliser avec les organisations américaines, le milieu français a ses réseaux et fait son entrée dans le grand banditisme. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 1995, pp. 376-396 et pp. 408-423. Plus largement, pour les données historiques concernant la truanderie en France, nous nous appuyerons aussi sur DUBOIS Claude, *Apaches, voyous et gonzes poilus : le milieu parisien du début du siècle aux années soixante*, Paris : Parigramme, 1996 ; PIERRAT Jérôme, *Une histoire du Milieu : grand banditisme et haute-pègre en France de 1850 à nos jours*, Paris : Denoël, 2003.

3. Parmi les innombrables ouvrages consacrés au crime américain, recommandons WOODIWISS Michael *Organized crime and American Power : A History*, Toronto : University of Toronto press, 2001 ; CRITCHLEY David, *The Origin of Organized Crime in America : the New York City Mafia, 1891-1931*, New York : Routledge, 2009 ; PANEK Leroy L., *Probable Cause – Crime Fiction in America*, Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State University Popular Press, 1990.

capitiaux. Le 18^e amendement, complété par le *Volstead Act*, interdisant la production, la vente et le transport de boissons alcoolisées – mais pas leur achat ou leur consommation – entre en vigueur le 19 janvier 1920 et fait la fortune des truands, reconvertis dans le *bootlegging*. Outre le gain financier, les gangsters jouissent d'une image revalorisée – celle des fournisseurs de plaisir – auprès d'une large population¹. La prohibition est d'autant plus impopulaire qu'elle est hypocrite. Les Américains continuent de s'enivrer avec entrain. La plupart des officiels ont leur *bootlegger* attitré. Les lois sont tournées en ridicule ; la corruption des magistrats et des policiers se développe à mesure que les gangsters s'enrichissent. Les journaux se font l'écho de leur réussite sociale. Les nouveaux héros populaires se nomment Al Capone, Johnny Torrio et Dion O'Banion pour Chicago, Charles « Lucky » Luciano, Meyer Lansky, Benjamin « Bugsy » Siegel et Franck Costello pour New York, et bien d'autres petits princes de l'illégalisme. Le crime prend des allures industrielles et s'organise en véritable syndicat, notamment avec la conférence d'Atlantic City en 1929. Ce n'est qu'au début des années 1930 que les gangsters subissent les premiers coups d'arrêt significatifs avec l'arrestation de Capone, la fin de la Prohibition et le déclenchement de la « guerre au crime » (*war on crime*). Le crime organisé n'est certes pas annihilé. Il se métamorphose avec l'importance médiatique des bandits ruraux, nomades braqueurs de banque (John Dillinger, « Baby Face » Nelson, Bonnie Parker et Clyde Barrow, etc.) et la discrétion des gangsters urbains, reconvertis dans d'autres trafics (drogue, machines à sous). Avec le New Deal, c'est autant les activités des truands que leurs représentations qui se transforment, sous l'effet d'une reprise en main des autorités.

Les bas-fonds allemands présentent une configuration plus complexe² : la basse pègre la plus misérable côtoie un crime très organisé ; le monde interlope jouit d'une forte popularité durant la période weimarienne avant d'être étouffé par le régime nazi. La guerre a paupérisé la population et, logiquement, a accru le crime par nécessité. Cette délinquance occasionnelle se résume à des vols, du recel et de la prostitution. Elle est le fait d'une population novice dans le crime³, acculée par la misère. Elle explose dans l'immédiat après-guerre, et recule sensiblement lorsque la situation économique se stabilise, avant de repartir avec la crise de 1929⁴, puis de connaître un coup d'arrêt sous le régime nazi. Ceci nuance l'image d'une Allemagne

1. Ainsi, le sociologue John Landesco résume dès 1932 : « It [prohibition] has opened up a new criminal occupation, with less risk of punishment, with more certainty of gain, and with less social stigma than the usual form of crime like robbery, burglary, and larceny » (LANDESCO J., « Prohibition and Crime », in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 163, septembre 1932, p. 125 : « Elle [la prohibition] a inauguré une nouvelle forme d'activité criminelle, comportant moins de risques d'être puni, plus de chances de faire fortune, et moins de stigmatisation que les formes habituelles du crime comme le braquage, le cambriolage et vol »).

2. Concernant la criminalité en Allemagne, nous nous référons aux ouvrages de WAGNER Patrick, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher : Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*, Hambourg : Christian, 1996 ; et *Hitlers Kriminalisten. Die deutsche Kriminalpolizei und der Nationalsozialismus zwischen 1920 und 1960*, Munich : C.H. Beck Verlag, 2002 ; mais également à KREUTZAHLER Birgit, *Das Bild des Verbrechers in Romanen der Weimarer Republik*, Francfort s./Main : Peter Lang, 1987.

3. À titre d'exemple, en 1923, seulement 18,7 % des voleurs arrêtés étaient des récidivistes (*cit. in* KREUTZAHLER B., *Das Bild des Verbrechers, op.cit.*, p. 28).

4. En 1928, les vols reculent de 28 % par rapport aux années 1911-1913, puis augmentent de 47 % entre 1928 et 1932 (*id.*).

weimarienne en proie à une criminalité endémique, tout en rappelant qu'une grande partie de la population a côtoyé cette petite délinquance. De fait, la sympathie est sensible dans les journaux communistes ou les œuvres à caractère social qui se refusent à condamner ce crime né de la misère¹. Parallèlement, un autre pan de la criminalité attire l'attention des criminologues et des journalistes : les *Vereine* qui regroupent les criminels professionnels. Elles sont portées à la connaissance du grand public en 1928, après une émeute², mais la première a vu le jour en 1898. Elles fleurissent durant les années 1920, principalement à Berlin³. Elles sont organisées en fédérations régionales (*Ring*)⁴ et soumettent leurs membres à un règlement intérieur strict et codifié⁵. Si elles permettent aux truands de recruter des complices et de planifier leurs coups, les *Vereine* remplissent surtout un ensemble de fonctions sociales au sein de la pègre⁶. Elles sont rapidement dissoutes sous le Troisième Reich, peu enclin à tolérer des structures pouvant concurrencer son hégémonie. Le monde interlope est mis à mal par le nouveau régime, qui adopte les mêmes méthodes violentes et illégales⁷. Cependant, malgré les déclarations des autorités policières, le crime organisé n'a pas complètement disparu en Allemagne : il se fait plus discret et se développe en marge des groupes surveillés par la police.

Le contexte criminel varie sensiblement d'un pays à l'autre, et il serait vain d'en chercher un reflet fidèle dans les représentations culturelles. Il faut plutôt en chercher les écarts. Les informations concernant le monde interlope sont toujours sujettes à caution mais, surtout,

1. Voir *ibid.*, pp. 140-142.

2. Le 28 décembre 1928, à Berlin, une rixe oppose un charpentier à un membre de la *Verein* « Norden 1902 », essentiellement composée de proxénètes. Les membres de cette confrérie, alliés aux « Immertreu 1921 », prennent leur revanche le soir du 29 décembre : près de la Schlesischen Bahnhof, environ 200 personnes en viennent aux mains. Un maçon est tué durant les affrontements. Voir WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, *op.cit.*, pp. 26-38.

3. En 1929, le Ministère de l'intérieur de Prusse dénombre une quarantaine de *Vereine*, comptant entre 1000 et 5000 membres (*id.*).

4. On distingue ainsi les « freie Vereine » qui n'appartiennent à aucune organisation centrale (*Dachorganisation*) tels les *Klub Deutsche Kraft* et *Deutsche Eiche* ; les *Vereine* appartenant au *Ring Groß-Berlin (Friedrichstadt 1910, Glaube Liebe Hoffnung 1892, Norden, Immertreu)* ou au *Ring Freier Bund*, fondé en 1926 (*Fidèle Brüder, Lotterieverein Friedrichshain, Alte Freunde*) ou encore la *Ring Freie Vereinigung Groß-Berlin (Hand in Hand, Bruderhand et Treue Freunde)*.

5. Lors des fêtes et assemblées, par exemple, tenue et comportement corrects sont exigés. Patrick Wagner cite (in *Hitlers Kriminalisten*, *op.cit.*, pp.34-35) le règlement intérieur de l'*Immertreu* : le truand qui a une attitude dissipée lors d'une réunion s'expose à une amende de 5 marks ; celui qui, en état d'ébriété, joue avec son insigne du club recevra une amende de 10 marks.

6. Les *Vereine* tiennent un système d'assurance sociale, régulent l'économie illégale, la protègent des contrôles étatiques et permettent l'intégration sociale de ceux qui ont été rejetés par l'honnête société. Elles tiennent des caisses de soutien pour les nécessiteux, tombés dans le besoin suite à un emprisonnement, et font parvenir aux détenus de quoi améliorer leur ordinaire. Certaines vont même jusqu'à fournir des avocats et des alibis aux accusés.

7. Patrick Wagner commence son étude (*Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*) en estimant entre 70 000 et 80 000 le nombre de criminels professionnels arrêtés et déportés par la police criminelle sous le Troisième Reich.

c'est l'appréhension de la criminalité qui nous intéresse car elle révèle la situation idéologique – c'est-à-dire leur contexte et leurs réactions à celui-ci – d'une œuvre et de son public. Les représentations criminelles n'ont pas une simple fonction mimétique, elles sont instrumentalisées. Certes, elles renvoient à l'actualité de la pègre. Un film comme *Scarface* (H. Hawks, 1932) reprend des éléments biographiques concernant Al Capone, tellement célèbre à cette époque que les allusions n'ont pas besoin d'être explicitées. Toutefois, il faut se garder de confondre veine réaliste et référentialité. L'image du gangster recèle toujours une part de fantasmes, y compris dans les journaux ou dans les biographies de Capone que le principal intéressé a fortement romancées¹. Le réalisme implicite de ce film a des raisons commerciales – susciter l'intérêt en exploitant un sujet d'actualité et en créant une connivence avec le public – et idéologiques : le criminel est connu de tous, il est une menace quotidienne, on doit donc agir. L'écart entre la représentation et la sphère référentielle est flagrant dans certaines œuvres allemandes. Brecht avec le *Dreigroschenoper* se détourne de tout réalisme pour enjoindre au public d'adopter une attitude critique. Il transpose le *Beggar's Opera* de John Gay non pas dans le Berlin de 1928, mais à Londres durant la période victorienne et il donne des allures de bourgeois à ses truands. Il ne cherche pas à rendre compte d'une actualité criminelle, mais à mettre sa représentation à distance pour analyser le mécanisme de la société capitaliste.

Il faut surtout retenir de cet aperçu historique que l'entre-deux-guerres est une période de contestations, de reconfigurations et de reprises en main des pouvoirs établis. Ces fluctuations transforment les représentations du contrôle et, par conséquent, de la criminalité. Ce qui était auparavant respectable ne l'est plus, les autorités deviennent illégitimes et les anciens malfaiteurs accèdent au pouvoir. En même temps, face à ces troubles, les dispositifs policiers se perfectionnent, les contrôles se renforcent et l'autoritarisme politique s'impose. Le crime et sa répression s'attisent mutuellement. Les représentations de truands évoluent-elles en conséquence ? Autrement dit : la récurrence de ces personnages correspond-elle à des périodes de troubles ou de reprises en main ?

1.2. Amorce problématique : des truands utiles ?

Notre étude se propose d'analyser, à partir des personnages de truands, les rapports entre contrôle social et production culturelle. Le sujet est vaste et a été en partie exploré. D'aucuns² voient même la définition des lois et leur transgression comme le principe de tout récit et expliquent le rapport des œuvres au public selon des mécanismes de catharsis et de mimesis : le spectateur/lecteur, s'identifiant au criminel, peut purger ses pulsions asociales, s'étourdir de désobéissance et craindre la punition. Notre étude se restreindra à un type particulier de malfrats, d'abord considérés comme des instruments ambigus du contrôle social. Ce point de départ n'est pas sans fondement. La prévention du crime est au principe de ces œuvres

1. Outre les divers entretiens que le gangster accorde à la presse, on peut citer la biographie écrite par PASLEY Fred, *Al Capone : The Biography of a Self-Made Man*, New York : Garden City Publishing, 1930.

2. Voir CORTADE Ludovic, « La loi au cinéma : le spectateur entre *mimesis* et *catharsis* », in *Contre Bande*, n° 10, 2003, Paris : Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, pp. 27-44.

que l'on veut édifiantes et du discours critique qui dénonce la séduction qu'elles exercent sur les masses. Le public est toujours susceptible de prendre le parti du crime. Comment et en quelle occasion ? S'agit-il d'un dysfonctionnement du pouvoir ou d'une ambivalence structurelle qui s'actualise en période de mécontentement général ? Comment les figures du truand peuvent-elles être interprétées à des fins divergentes ?

On reconnaît là les questions soulevées par les analyses de Foucault sur la littérature de supplices. Si ces quelques pages de *Surveiller et Punir* fondent notre réflexion, on ne peut appliquer sans précaution les modèles qu'elles proposent à notre champ d'étude. Depuis le temps des supplices, les modalités du pouvoir et de la production culturelle ont évolué. Ce changement a été quantitatif et qualitatif. Les représentations se sont massifiées et modernisées. Première différence avec la période envisagée par Foucault : la problématique du contrôle social s'est élargie. Alors que les supplices étaient ritualisés, l'industrialisation des produits culturels a rendu les spectacles du crime omniprésents et les a introduits dans le quotidien. La punition, consommée dans le métro, à table, en fait-divers ou en format poche, a perdu de son caractère sacré. La crainte qu'elle inspire est moindre, mais la gloire qui auréolait le supplicié se ternit également : le martyr se teinte de banalité. L'industrie culturelle n'a-t-elle pas amoindri l'« éclat des supplices »¹ ?

Le contrôle social n'est pas simplement une action que le pouvoir exercerait sur les citoyens en général et les délinquants en particulier. Les truands n'en sont pas seulement les objets. Ils en sont également les agents, par la peur qu'ils inspirent et les logiques de contrôle qu'ils instillent chez le public. Les œuvres peuvent se faire, bon gré mal gré, les pièces d'un dispositif de coercition. Comment, par exemple, le cinéma – par ses prises de vue, ses sons ou ce qui n'apparaît pas à l'écran – peut-il instaurer une logique de surveillance ? Comment s'y prête un roman ou une pièce de théâtre ? Les techniques artistiques se transforment en outils de dressage. En outre, les représentations de truands ne s'intéressent plus seulement à leurs crimes et châtiments mais à l'ensemble de leur existence. Ce ne sont plus seulement des lois qu'il faut respecter, ce sont des normes qui s'imposent. Ces personnages figurent des psychologies et des physiques criminels, qui peuvent conforter la répression d'un groupe politique ou ethnique. Ils teignent de criminalité certains comportements sociaux : on travaille, on consomme, on se divertit, on s'habille, on aime, on fait l'amour même comme un truand. Des pratiques strictement légales ont une odeur de soufre.

Cette odeur peut cependant être un séduisant parfum. Toutes les questions posées à propos du contrôle social admettent une possibilité de résistance et de détournement. Pour qu'un récit criminel existe, la police et la justice doivent, au moins temporairement, être tenues

1. Cette expression, employée par Michel Foucault dans le deuxième chapitre de *Surveiller et Punir* (*op. cit.*, pp. 41-83), est extrêmement polysémique : elle désigne la parade du pouvoir qui se déploie dans le rituel du supplice mais aussi la gloire qui auréole le supplicié ; elle sous-entend une révélation (Foucault parle de faire « éclater la vérité », *ibid.*, p. 54), codifiée par les aveux du condamné sur l'échafaud, mais pouvant aussi survenir par ses dernières réactions, soumises ou irrespectueuses ; enfin, elle connote la violence du supplice qui brise les corps mais qui est aussi susceptible de provoquer des troubles publics (l'éclat au sens de « scandale, tapage, esclandre »).

en échec. Les romans et les films indiquent-ils des échappatoires à la surveillance qu'ils mettent en place ou n'est-ce qu'une défaite passagère ? La star n'incarne-t-elle pas un physique criminel, séduisant plus que stigmatisé ? Les modes de vie déviants sont susceptibles d'être promus par ces personnages, vecteurs de nouvelles pratiques sociales. Loin d'être les avatars d'une propagande douce, les truands introduisent dans le quotidien quelques innovations et entorses aux normes. Mais comment permettre qu'un élément à la versatilité explosive soit produit et distribué en masse ?

La deuxième différence avec les analyses de Foucault est que les conditions de production et de réception ont changé : on a affaire à une culture de masse. Les personnages sont façonnés en vue de leur consommation par le plus grand nombre. Ils doivent notamment plaire aux couches populaires qui constituent une part substantielle du public. Est-ce à dire que la culture de masse rend au peuple une figure qui lui avait été confisquée ? Évitions de tels raccourcis. D'une part, si les truands – comme nous le verrons – se « démocratisent », ils peuvent aussi plaire par leur étrangeté, leur exotisme social. D'autre part, il serait faux d'assimiler le public des truands à un Peuple monolithique. La culture de masse s'adresse aux ouvriers, mais aussi aux classes moyennes et à la bourgeoisie. Comme le note Edgar Morin¹, les sociétés modernes sont polyculturelles. Les motifs et les symboles circulent entre « basse » et « haute » cultures ; le même individu peut aller voir *Le Cid* au théâtre et aimer le cinéma, lire *France-Soir* et *Paris-Match* mais aussi la Bible et des polars. En d'autres termes, si les œuvres reconnues sont souvent réservées à une élite, la culture de masse n'est pas seulement consommée par les couches modestes. Il s'agira donc de ne pas enfermer les œuvres dans des visions trop populistes et des lectures de classe.

Cependant, on ne peut ignorer la hiérarchie culturelle qui traverse notre corpus. La culture de masse est considérée comme une sous-culture. Cette dévalorisation a déjà un sens idéologique et soulève les habituelles questions de la domination culturelle. Faut-il voir la culture de masse – et ses représentations de truands – comme soumise à la « haute culture », celle de la classe dominante ? Ou faut-il la considérer à l'écart, susceptible de se donner ses propres systèmes de représentations ? Cette alternative entre hétéronomie et autonomie traverse de nombreuses études culturelles² et nous ne prétendons pas résoudre ici ce dilemme. Parier pour l'autonomie culturelle, ne serait pas juste car le rapport social de domination est présent, ne serait-ce que par l'attitude que l'on adopte – de condescendance ou d'humilité. Le statut social d'un objet fait partie de la définition de son sens culturel. L'illusion de l'autonomie peut apparaître comme un oubli – donc une caution – de la domination. Inversement, parier pour une stricte hétéronomie reviendrait à nier la capacité de cette culture à s'organiser en système imaginaire cohérent, avec ses logiques et ses motifs spécifiques. En d'autres termes, ce serait manquer l'altérité et la créativité des truands dans la culture de masse que de les concevoir comme exclusivement soumis à l'idéologie dominante.

1. Voir MORIN E., *L'Esprit du temps, 1. Névrose. Essais sur la culture de masse*, Paris : Grasset, 1962, p. 13.

2. Voir sur ce débat GRIGNON Claude et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie de la littérature*, Paris : Gallimard/Le Seuil, 1989, pp. 17-64.

La massification de la production culturelle induit un renforcement possible de l'emprise idéologique sur le public, mais aussi une diversification des fonctions des objets culturels. En effet, la culture de masse n'a pas pour dessein exclusif de garder le public dans le droit chemin ; elle cherche moins à le moraliser qu'à lui plaire. Alors que les représentations criminelles touchent des domaines plus larges de la vie sociale, le nombre de lecteurs/spectateurs s'accroît et, avec eux, les interprétations possibles des œuvres. Comment le public instrumentalise-t-il les truands ? On a souvent tendance à considérer que les utilisations venant des masses correspondent à des préoccupations matérielles, « primaires ». Ces lectures prendraient-elles le contrôle social au dépourvu par leur caractère pratique, en deçà du message idéologique ? Erin Smith, par exemple, relève dans le courrier des lecteurs de *Black Mask* qu'ils s'intéressent surtout aux manières de parler, de séduire, de s'habiller des personnages. Si cette perspective sera étudiée, elle n'invalide pas la possibilité d'un contrôle social, dont l'action est d'autant plus puissante que le public n'en fait pas mention. Par ailleurs, le caractère prosaïque que l'on attribue aux interprétations de masse dissimule souvent un ethnocentrisme de classe¹ : cette consommation n'est pas intellectuelle, ne se formule pas en termes théoriques et ne saurait correspondre qu'à des besoins grossiers. Pour éviter cet écueil, il nous faut relier ces utilisations à des phénomènes sociaux, culturels, politiques plus larges, et examiner comment les truands ont aidé à vivre dans l'entre-deux-guerres.

Notre travail déborde de beaucoup le seul champ de la littérature et du cinéma. Il permet de considérer tout un pan de l'histoire contemporaine, de remettre en cause la hiérarchie culturelle et d'examiner les répercussions sociopolitiques de la production artistique. Sur ce dernier point, il faudra faire attention à ne pas exagérer ces répercussions. Les pouvoirs établis ont bien d'autres moyens de se maintenir et un polar n'a jamais déclenché une révolution. Notre étude ne traite que d'une instrumentalisation particulière de la production culturelle. Celle-ci nous a cependant paru intéressante car représentative des stratégies du contrôle social et de leur détournement. Si notre propos n'est ni exhaustif ni généralisable, il peut du moins inspirer d'autres réflexions sur les fonctions d'œuvres souvent négligées.

1.3. Esquisses d'un corpus d'étude

L'établissement de notre corpus s'est fait selon plusieurs critères. Précisons d'abord que nous l'avons ordonné en aires culturelles, mais les frontières ne sont pas absolues. On sait que les produits culturels circulent entre les pays et il aurait été possible de faire une étude comparée de la réception des œuvres – par exemple, pour *Le Testament du Dr Mabuse* (1933) de Lang interdit par les nazis, mais qui rencontra un franc succès outre-Rhin. Nous aurions pu également raisonner en termes d'auteurs, de mouvements (expressionnisme, réalisme poétique, polar *hard-boiled*, etc.) ou de supports artistiques (la littérature face au cinéma ; le film muet ou parlant). Si ces distinctions ne sont pas ignorées dans notre étude, elles ne permettaient pas de se faire une idée globale

1. Sur ce préjugé, voir *ibid.*, pp. 48-49.

des discours concernant les truands. Les aires culturelles proposent des ensembles relativement larges et homogènes. À travers elles, on peut examiner le contexte de production et de réception des œuvres, mais aussi les énoncés non-artistiques qui participent du même discours.

Nous appuyons donc notre étude sur un large éventail de documents : déclarations politiques, articles de journaux spécialisés ou grand public, tabloïds et magazines de faits-divers comme *Détective*, écrits philosophiques qui ont pu former les cadres de pensée, ouvrages scientifiques, directives policières et décisions de justice, ou tout simplement les ouvrages de vulgarisation prétendant faire découvrir les mœurs de la pègre et le quotidien des policiers. Il serait fastidieux de tous les citer ici. Retenons que ces documents sont des outils pour l'analyse des « monuments » que sont les œuvres littéraires et cinématographiques¹. Celles-ci sont examinées en détail et font l'objet d'hypothèses, étayées ou démenties par les documents, dont le discours pourra en retour être transformé ou mis à mal par les œuvres.

Outre la différenciation entre « documents » et « monuments », on opère une distinction au sein des œuvres analysées. Pour chaque pays, émerge un groupe réduit d'imprimés et de films sur lesquels nous revenons régulièrement et qui guident notre propos. Leur analyse dégage un mouvement d'ensemble auquel participent des œuvres que nous évoquerons plus brièvement, à moins que l'une d'elles ne se singularise sur un sujet précis justifiant un examen ponctuel. On peut rapidement énumérer les principaux titres de notre corpus primaire. Pour l'Allemagne, nous nous sommes intéressés au *Dr Mabuse – der Spieler* (1921) de Norbert Jacques, à son adaptation filmique (1921-1922) par Fritz Lang et, toujours de Lang, *M le maudit* (1931) et *Le Testament du Dr Mabuse* ; au *Dreigroschenoper* (1928) de Bertolt Brecht et à son adaptation par Pabst (1931) ; à *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin et à la version filmique de Phil Jutzi (1931) ; à *Schinderhannes* (1927), pièce de Carl Zuckmayer. Il fut plus difficile de déterminer des œuvres maîtresses pour la période nazie. Nous nous sommes appuyés sur une quinzaine de *Krimis*, notamment ceux de C.V. Rocks et sur des films mettant en scène Hans Albers. En ce qui concerne les œuvres françaises, le choix fut plus simple mais non moins éclectique. Des films comme *Justin de Marseille* (Maurice Tourneur, 1935), *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936) et *Pépé-le-Moko* (Julien Duvivier, 1937) présentent des visions différentes de la pègre. Les romans de Francis Carco fournissent un lot important de voyous tandis que la première série des *Maigret* de Georges Simenon constitue un tournant dans l'essor du genre policier en France, même si la vogue de romans plus rocambolesques, hérités de l'avant-guerre (les *Fantômas* de Marcel Allain, les *Chéri-Bibi* de Gaston Leroux) perdue dans les journaux. Dans la presse française, le grand reportage – notamment les articles de Blaise Cendrars et de Joseph Kessel sur la pègre – nous a aussi intéressés par sa situation

1. Si nous reprenons la distinction faite par Edwin Panofsky, c'est surtout pour sa valeur opératoire nous permettant de différencier les outils et les objets de notre investigation qui porte en priorité sur des domaines esthétiques. Cependant, nous n'ignorons pas que Michel Foucault a relativisé l'opposition de ces deux approches, en faisant remarquer que de plus en plus, notamment depuis l'École des Annales, le travail historique tend à transformer le document en monument. Ainsi, très ponctuellement, nous considérerons quelques truands représentés dans des articles ou des tabloïds comme des objets d'analyse. Voir FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, pp. 14-15.

médiane entre journalisme et littérature traditionnels. Enfin, les œuvres américaines constituent la part la plus importante de notre corpus, en particulier les fictions *hard-boiled*, polars violents et noirs, qui paraissaient dans des magazines bon marché – nommés *pulp* à cause de la qualité de leur papier – tel que *Black Mask*. Nous avons privilégié les auteurs les plus reconnus comme Dashiell Hammett et Raymond Chandler, sans pour autant dédaigner des écrivains moins célèbres comme Paul Cain (*Fast One*, 1933). Nous avons également pris en compte des romans spécifiquement consacrés à des gangsters – *Louis Beretti* (1929) de Donald H. Clarke, *Scarface* (1929) d’Armitage Trail ou *Little Caesar* (1929) de William R. Burnett – ou à des bandits ruraux comme ceux de *Thieves Like Us* (1937) d’Edward Anderson, voire des autobiographies de voleurs comme *You Can’t Win* (1927) de Jack Black. L’abondance des films de gangsters durant notre période fut embarrassante. Nous avons néanmoins choisi d’examiner en priorité *Underworld* (1927) de Josef von Sternberg, *Little Caesar* (1931, Mervyn LeRoy), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) et *Scarface* (Howard Hawks, 1932). Parallèlement, nous avons considéré l’évolution de la *persona* de James Cagney et de Humphrey Bogart, vedettes associées aux truands. À cela s’ajoutent des œuvres qui marquent une transformation du genre comme *G Men* (William Keighley, 1935) pour la promotion du FBI durant le New Deal et *The Roaring Twenties* ou *High Sierra* (Raoul Walsh, 1939 et 1941) qui figurent un vieillissement du gangster.

Se concentrer sur un corpus réduit ne doit pas suggérer une hiérarchie qualitative entre les œuvres. Certes, nous y avons trouvé plus de matière à réflexion, plus d’écarts par rapport aux formes et discours dominants que dans d’autres titres. Cependant, la richesse et l’originalité artistiques n’ont pas été nos seuls critères de sélection. Des œuvres reconnues, réputées exigeantes – *die Dreigroschenoper*, *Berlin Alexanderplatz* par exemple – ont partagé le corpus primaire avec des productions bon marché, dévalorisées à leur parution et qui sont parfois restées dans l’anonymat de la culture de masse. En effet, notre étude s’intéressant à l’influence idéologique de ces représentations sur le public, nous avons pris en compte, autant que leur contenu, la diffusion des œuvres : le paratexte et les canaux de commercialisation qui informent *a priori* l’expérience esthétique (le cinéma est encore vu comme un divertissement grossier ; un même texte est diversement considéré selon qu’il est publié dans un magazine *pulp* ou dans un *slick paper*, plus respectable) mais aussi le succès remporté par une œuvre, l’importance de son tirage, de ses entrées en salle. Ce dernier point nous indiquait qu’une représentation de truand avait touché un large public et qu’elle avait satisfait une de ses aspirations – à charge pour nous de déterminer laquelle. Pour mesurer l’importance de la diffusion, nous avons considéré plusieurs éléments et parfois dû ajuster notre méthode au manque d’informations en la matière¹. Pour le cinéma par exemple, les outils de mesure ne sont pas encore bien établis² et nous avons eu parfois recours à des témoignages indirects.

1. Il serait fastidieux de fournir systématiquement les chiffres et les récurrences qui ont guidé notre choix pour chaque œuvre. Nous les mentionnons parfois en note, mais nous ne les précisons pas pour bon nombre de textes ou de films dont la renommée nous paraissait évidente. Nous avons cependant, dans la mesure du possible, toujours veillé à nous renseigner sur la diffusion des objets étudiés.

2. Citons cependant quelques sources d’information pratiques ALEXANDER Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft*,

Ainsi, les articles de journaux qui faisaient état de l'affluence du public¹ ou les sondages réalisés auprès des exploitants de salle en France par *La Cinématographie française* entre 1936 et 1938 nous furent très utiles².

Concernant les textes, nous avons relevé le nombre de rééditions, le fait qu'ils soient publiés en feuilletons avant de paraître en volumes, le tirage des journaux qui les ont publiés, l'importance de la maison qui les édite et le nombre de recensions dont ils ont fait l'objet. Ainsi, *Dr Mabuse – der Spieler* est intéressant car il a d'abord été publié dans le *Berliner Illustrirte Zeitung* tirant à près de deux millions d'exemplaires et a été édité par Ullstein Verlag à plus de 100 000 exemplaires pour la première année³; de même pour *Berlin Alexanderplatz* d'abord paru dans le *Frankfurter Zeitung*, puis publié par S. Fischer Verlag qui le réédita sept fois entre 1929 et 1933⁴. Les publics concernés ne sont certes pas les mêmes, l'œuvre de Döblin est plus complexe que celle de Jacques mais l'ampleur de la diffusion penche en faveur du *Dr Mabuse*. Parfois, les apparences étaient trompeuses. Pour *Panorama de la pègre* de Cendrars, les articles étaient d'abord parus dans *Excelsior*, quotidien certes important (132 000 exemplaires en 1939) mais plus restreint que des titres comme *Paris-Soir*. Cependant, ces textes étaient cités ou reproduits par des publications régionales, ce qui étendait leur portée⁵. En revanche, il fut plus difficile de déterminer quels textes avaient pu être importants durant la période nazie. En effet, non seulement les chiffres de publication étaient gonflés ou minorés à des fins politiques, mais en plus le genre était tellement déconsidéré qu'il avait à peine droit de cité dans les magazines et les journaux. Le manque de recensions et la purge des bibliothèques – aussi bien durant le Troisième Reich que pendant la période communiste qui lui succéda – ont souvent réduit nos recherches à une gageure consistant à écumer les foires aux livres et les catalogues de bouquinistes. Nos recherches ont toutefois été facilitées par deux récentes bibliographies⁶ qui nous ont

Filmwirtschaft mit Statistiken und Verzeichnissen, 3 vols., Berlin : Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik, 1930 – 1932 ; PROMMER Elizabeth, *Kinobesuch im Lebenslauf: Eine historische und medienbiographische Studie*, Constance : UVK Medien, 1999 pp. 76-89 et pp. 317-319 ; GARÇON François : *La Distribution cinématographique en France, 1907-1957*, Paris : CNRS Editions, 2006.

1. Par exemple, *Der Film* du 14 mai 1922 souligne que c'est la première fois qu'un film est projeté à Munich dans 3 salles à la fois, (cit. in LANG Fritz, *Trois Lumières*, Textes réunis et présentés sous la dir. d'Alfred EIBEL, Paris : Flammarion, 1988 p. 39).

2. Voir BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français : Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris : Flammarion, 1995, pp. 215-219 et pp. 660-671.

3. Voir KREUTZAHLER B., *Das Bild des Verbrechers*, op.cit., p. 240.

4. Entre octobre 1929 et fin janvier 1930, le livre se serait vendu à 23 000 exemplaires. Pour des informations détaillées sur *Berlin Alexanderplatz*, voir les précieuses annexes dressées par Werner STAUFFACHER in DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

5. Dans sa préface, Francis Lacassin donne l'exemple de l'article «Marseille, marché mondial et secret de l'opium» qui est reproduit dans *La République du Var* (Toulon, 24 avril 1934), *L'Ère nouvelle* (Paris, 25 avril), *La Dépêche tunisienne* (Tunis, 26 avril), *La Dépêche de Tours* (Tours, 26 avril). Voir BLAISE Cendrars, *Panorama de la pègre*, Paris : Union générale d'éditions, 1986.

6. Voir HOPSTER Norbert, Petra JOSTING et Joachim NEUHAUS, *Literaturlenkung im «Dritten Reich» Eine Bibliographie*. Hildesheim, Zurich & New York : Georg Olms Verlag, 1993-1994 ; SCHÄDEL Mirko, *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur 1796-1945 im deutschen Sprachraum*, Butjadingen : Achilla Presse Verlagsbuchhandlung, 2006.

permis de mieux cerner les principaux éditeurs de *Krimi*, les auteurs les plus prolifiques et les articles critiques de cette époque¹.

Ces critères nous ont d'abord permis de distinguer quels objets devaient être analysés en priorité. Ceci explique que nous ayons accordé autant, si ce n'est plus d'attention à des titres comme *Boston Blackie* et *You Can't Win* qu'à des œuvres tels *Le Testament du Dr Mabuse* et *Thieves Like Us* qui furent interdits ou ne connurent pas un grand succès. Dans notre corpus primaire, « haute » et « basse » culture se mêlent. Le critère de diffusion modère les hiérarchies esthétiques, tout en évitant de s'intéresser exclusivement à des produits de la culture de masse. *Die Dreigroschenoper* est l'exemple d'une pièce aux expérimentations dramaturgiques qui remporta un vif succès et s'inséra dans la culture de masse. Ses truands pouvaient à la fois produire un écart esthétique et toucher le grand public².

Néanmoins, il faut reconnaître une part d'arbitraire dans le choix de notre corpus. Nous n'avons jamais prétendu à l'exhaustivité. La production de romans et de films criminels était trop importante pour que nous puissions en rendre parfaitement compte. De plus, les truands n'étant pas annexés à un genre exclusif, il aurait fallu les traquer dans des pans beaucoup plus larges de la littérature et du cinéma. Par exemple, après l'entrée en vigueur du Code, les films hollywoodiens tentent d'éviter l'étiquette de *gangster movie* et intègrent les truands dans des comédies ou des films destinés à un public féminin. Par ailleurs, à l'approche de la guerre, le monde interlope migre vers les fictions d'espionnage. Enfin, certaines œuvres, riches de sens et bien diffusées, auraient sans nul doute mérité une étude approfondie. Nous pensons en particulier à *Sanctuary* (1931) de William Faulkner, *Menschen im Hotel* (1929) de Vicki Baum, les romans de Pierre Mac Orlan ou de Claude Aveline ainsi que la production d'auteurs noirs américains comme les premiers polars de Chester Himes ou les films de *black gangsters* d'Oscar Micheaux (*Harlem after Midnight*, 1934 ; *Underworld*, 1937) et Ralph Cooper (*Dark Manhattan*, 1937)³. Ces œu-

1. Sur le problème des sources concernant le *Krimi* de la période nazie, nous renvoyons à WÜRMAN Carsten, « Zum Kriminalroman im National-Sozialismus » in WÜRMAN, C. et Bruno FRANCESCHINI (sous la dir. de), *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin : Weidler Buchverlag, 2004, pp. 143-186 et PLATINIV., « Éclipse, exil et survie du *Krimi* en Allemagne nazie (1933-1945) », in *Belpégor. Littérature populaire et culture médiatique*, vol. 9, n° 2, 2010 (en cours de publication).

2. Il nous faut immédiatement préciser que si nous fondons notre étude sur la première édition du *Dreigroschenoper*, ce texte n'est pas celui qui fut représenté en Allemagne en 1928. Il s'agit d'une version « corrigée » par Brecht, à la lumière de ses lectures marxistes des années 1929-1930. La pièce jouée au Theater am Schiffbauerdamm de Berlin était politiquement moins orthodoxe et mettait en scène un Mackie Messer plus séduisant. Le « malentendu » dont on parle souvent à propos de la réception du *Dreigroschenoper* n'en est un que si l'on ne considère que la version imprimée de la pièce. L'erreur est d'autant plus répandue que les éditions « originales » se fondent sur celle de 1931 et que Brecht – et ses héritiers – se sont opposés à une réédition du texte joué dans les théâtres. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à ce texte, mais nous avons pris en compte les différences entre les versions de 1928 et de 1931 telles qu'elles sont rapportées dans l'article de KOWALKE Kim, « Accounting for Success : Misunderstanding *die Dreigroschenoper* », in *The Opera Quarterly*, n° 6, printemps 1989, pp. 18-38.

3. Pour une présentation des premiers films de gangsters noirs américains, voir notamment MUNBY Jonathan, « The Underworld Films of Oscar Micheaux and Ralph Cooper : Toward a Genealogy of the Black Screen Gang-

vres auraient toutefois nécessité d’embrasser des problématiques plus larges et auraient allongé notre propos.

Il faut en outre admettre certains déséquilibres. Cela tient à deux raisons. D’une part, notre problématique portant sur le contrôle social, nous avons privilégié les fictions policières alors que les truands sont souvent employés dans des registres comiques : *Little Giant* (R. Del Ruth, 1933), *The Whole Town’s Talking* (John Ford, 1935) s’amuse avec la *persona* d’Edward G. Robinson tout comme *Fric-Frac* (Maurice Lehmann, 1939) met en scène Fernandel et Michel Simon dans une pègre bonne enfant. D’autre part, le déséquilibre provient de l’importance de la production elle-même. Indubitablement, les œuvres américaines sont plus nombreuses et mieux promues que la plupart des romans et films européens. Il nous était difficile de consacrer autant d’attention aux *Krimis* de la période nazie et aux classiques du film de gangster. En revanche, nous avons pu nous appuyer sur ces œuvres connues pour éclairer l’analyse d’une production plus obscure.

Quels que soient ses défauts, notre corpus demeure relativement ouvert. Les œuvres que nous avons omises ne nous paraissent pas remettre fondamentalement en cause notre réflexion. En revanche, notre étude peut fournir un premier cadre pour mieux apprécier l’originalité d’œuvres à peine évoquées ou de celles, postérieures à notre période, qui se sont nourries de cet imaginaire.

2. Préalables : Discipline et industrie culturelle ou les modernisations des discours et des représentations

Avant de poursuivre notre réflexion, précisons certains termes et mécanismes qui jouent un rôle important dans la suite de notre travail. Brièvement, on peut dire que les représentations criminelles semblent concorder avec le mode de contrôle social dans la mesure où les œuvres mettent en scène non des crimes, mais des truands. Leur diffusion à grande échelle participe d’un maillage social qui est caractéristique d’une société disciplinaire. Les truands sont-ils devenus, en se modernisant, univoques et complètement assujettis aux pouvoirs en place ? Comment une contestation pourrait se faire entendre dans l’industrie culturelle ?

2.1. Du châtimeur à la discipline

Concernant l’évolution des représentations criminelles, rappelons que Foucault note dans le système pénal moderne un passage de la logique du supplice à une logique de discipline. Alors que les supplices montrent toute la force du souverain blessé, en s’acharnant sur les corps, la punition moderne se fait plus mesurée. Sous l’impulsion des réforma-

ster», in GRIEVESON Lee, Esther SONNET et Peter STANFIELD (sous la dir. de), *Mob Culture : Hidden Histories of the American Gangster Film*, Oxford : Berg, 2005.

teurs du XVIII^e siècle, le châtement se veut raisonnable, moins excessif dans ses modalités et manifestations. Il ne figure plus la puissance illimitée du roi, mais une répartition plus homogène du pouvoir de punir. Le châtement devient moins ponctuel, moins spectaculaire, moins violent, mais plus efficace par une réglementation, un adoucissement des peines et une meilleure répartition des contrôles¹. C'est le propre de la discipline que d'assujettir l'individu non par la violence ou l'esclavage, mais par une emprise physique édulcorée (une « microphysique » du pouvoir²). Par ces petites contraintes, on gagne en efficacité, on organise la population et l'on dresse les individus. La sanction disciplinaire ne concerne pas simplement le crime, mais ce qui ne correspond pas à la règle³. Elle a pour fonction de réduire les écarts à la norme et doit donc être essentiellement corrective. La discipline ne cherche pas à venger la loi outragée, mais à la répéter, à l'inculquer. Dans cette mécanique du dressage, la punition doit se constituer comme un signe dissuasif. Il faut représenter à l'individu la peine qu'il encourt avec certitude pour le détourner du crime⁴ : « L'art de punir doit donc reposer sur toute une technologie de la représentation »⁵. La punition, dans son versant dissuasif, repose pour une large part sur l'imaginaire et, quand elle s'effectue, vise l'âme du condamné à travers son corps.

Cette évolution n'est pas sans conséquence sur les pratiques judiciaires et carcérales. Les juges prétendent à des fonctions thérapeutiques, s'arrogeant les conseils d'experts et de médecins, modulant leurs décisions sur les capacités du coupable à s'amender. Les centres de détention ne mettent pas simplement hors d'état de nuire le criminel ; ils réforment le déviant grâce à un ensemble de dispositifs contraignant le corps et corrigeant l'esprit : l'isolement, la répartition, la hiérarchisation des détenus, mais surtout le panoptique. Imaginée par Bentham, cette forme architecturale permet de voir le détenu sans être vu, de le surveiller à tout moment. Peu importe que la surveillance soit effective. L'exercice du pouvoir ne se fait pas de l'extérieur, il est intégré dans le dispositif. Il s'agit d'« induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir »⁶. Le panoptique autonomise le contrôle.

Ces pratiques ne sont pas exclusivement carcérales. Elles se généralisent à toute la société. Cet essaimage des dispositifs disciplinaires s'appuie sur un quadrillage du territoire, un maillage social par les institutions (qui – de l'école à l'hôpital et au service militaire – suivent, connaissent, repèrent et corrigent l'individu durant toute sa vie) et une économie de la représentation. Ce dernier point nous intéresse particulièrement car il touche à l'intériorisation du contrôle social. Pour le comprendre, il faut se reporter à l'exemple du pa-

1. Foucault résume ainsi les objectifs de la réforme pénale du XVIII^e siècle : « faire de la punition et de la répression des illégalismes une fonction régulière, coextensive à la société ; non pas moins punir, mais punir mieux ; punir avec une sévérité atténuée peut-être, mais pour punir avec plus d'universalité et de nécessité ; insérer le pouvoir de punir plus profondément dans le corps social » (*Surveiller et Punir, op.cit.*, pp. 97-98).

2. *Ibid.*, p. 163.

3. *Ibid.*, pp. 209-216.

4. *Ibid.*, pp. 111-120.

5. *Ibid.*, p. 123.

6. *Ibid.*, p. 234.

noptique. En son sein, le détenu ne sait pas s'il est surveillé, mais il sait qu'il peut toujours être surveillé. Cette possibilité assure sa docilité¹. L'individu intériorise le pouvoir selon un processus d'«introjection»²: au sein du moi se développe une instance supérieure, un «idéal du moi», qui regarde et contrôle l'instance inférieure du moi. L'introjection peut aisément servir les pouvoirs établis. En intériorisant l'interpellation émise par les appareils idéologiques, les sujets s'identifient à l'idéologie dominante et se comportent d'eux-mêmes comme «sujets assujettis»³. Pareillement, le prisonnier qui reprend à son compte les contraintes du pouvoir «devient le principe de son propre assujettissement»⁴.

L'individu intériorise les interdits et les risques qu'il prendrait à les franchir ; il garde à l'esprit qu'existent des instances de contrôle et de punition qui guettent toujours le criminel. Cette retenue, qui fait de chacun son propre gardien, distribuant de manière homogène le pouvoir de surveillance, garantit le fonctionnement d'une société démocratique. La discipline serait la contrepartie des Lumières⁵. Comment est-elle inculquée aux sujets? Par le maillage social précédemment évoqué, mais aussi par les productions culturelles. Les images de la punition s'ancrent dans la conscience, les représentations de la surveillance et de la détection somment de respecter les lois. La discipline imaginée est déjà une correction : « Notre société n'est pas celle du spectacle, mais de la surveillance ; sous la surface des images, on investit les corps en profondeur. [...] Nous ne sommes ni sur les gradins ni sur la scène, mais dans la machine panoptique »⁶. Le public s'enferme-t-il dans ce dispositif par la fréquentation des spectacles du crime ou des romans policiers? Outre les mécanismes de projection (catharsis et mimesis), il faudra étudier l'introjection que servent les œuvres. Si cette propagande douce participe du fonctionnement démocratique, quelles transformations subissent les représentations criminelles sous un régime totalitaire comme le Troisième Reich?

2.2. Truanderies

Qu'entendons-nous par *truand*? Sommairement : non pas celui qui transgresse la loi une fois, mais celui dont le mode de vie est de transgresser la loi. Dès lors, au seul délit s'adjoint une attitude transgressive ; du simple malfaiteur, on passe à un personnage aux prises avec un ensemble plus large de normes. Il est un criminel fait *ethos* ; de ce fait, il offre une matière intéressante à la production culturelle car elle peut en faire un personnage complexe, qui n'est pas une simple fonction transgressive, mais qu'elle peut moduler et transformer.

1. *Ibid.*, p. 236 : « Un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. »

2. Théorisé par Freud, ce processus est une identification des masses et de l'individu à un objet extérieur. Il est défini comme l'installation cet objet à la place de l'idéal du moi. Voir *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) et pour l'application de cette analyse aux théories foucauldienne, voir SATOY., *Pouvoir et résistance, op.cit.*, pp. 12-15 et pp. 36-41.

3. *Ibid.*, p. 15.

4. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir, op.cit.*, p. 236.

5. *Ibid.*, p. 258.

6. *Ibid.*, p. 252.

Nous l'utilisons comme un terme générique regroupant des types de criminels très différents : le voyou français, homme du milieu montmartrois ou nerve marseillais ; le gangster américain, membre d'une criminalité organisée et urbaine ; le bandit rural, plus indépendant ; les membres des *Vereine* allemandes et un génie du mal comme Mabuse, qui constitue un cas limite de truanderie. L'extension de notre définition du truand est relativement vaste et on peut nous la reprocher. Cependant, les autres termes à notre disposition avaient un sens soit trop large (*criminel*, par exemple, peut s'appliquer aux auteurs de crimes sexuels, politiques, etc.) soit trop restreint (comment parler de *voyou* pour Tony « Scarface » ou Mabuse ?), quand ils n'étaient pas remis en cause par les œuvres¹. Sans être parfaitement adéquat, *truand* présente l'avantage d'être un moyen terme, proche du concept foucauldien de délinquant tout en s'en distinguant. La truanderie regroupe les basse et haute pègres des trois pays, avec leur pittoresque, leurs codes et leurs différents modes de vie. De ce fait, nous parlerons plus volontiers des truands plutôt que du truand.

Éclectiques, ces figures participent toutes d'une forme de criminalité, apparue avec la discipline et que Foucault nomme délinquance². Alors que les supplices se contentaient de châtier le malfaiteur, la prison – tout comme les autres institutions – observe le détenu pour le surveiller mais aussi pour le connaître, évaluer sa conduite et percer ses dispositions profondes. Elle est un lieu de formation d'un savoir sur les condamnés. Dans son dessein correctif, l'appareil pénitentiaire ne s'applique pas à un « infracteur » mais à un délinquant qui se distingue du premier par le fait que « c'est moins son acte que sa vie qui est pertinente pour le caractériser »³. La correction du délinquant porte sur l'ensemble de son existence. Cette « introduction du biographique »⁴ fait exister le criminel en dehors du crime. Elle forme une catégorie d'individu « dangereux », qui sont contrôlés « non plus [sur] ce qu'ils ont fait, mais sur ce qu'ils sont, seront, peuvent être »⁵. En outre, le délinquant est lié à son crime non pas comme simple responsable d'un acte, mais par une affinité profonde. Il est la manifestation singulière d'une criminalité qui se distribue en diverses catégories, chacune ayant des caractéristiques propres. Durant le XIX^e siècle s'esquissent des typologies humaines dont la plus célèbre reste celle du « criminel-né » de Lombroso. Le crime colore toute la vie du délinquant ; par conséquent, sa stigmatisation et son contrôle n'ont plus à charge de faire respecter des lois, mais bien des normes d'existence.

Si elle permet de distinguer les malfaiteurs des truands, la délinquance ne restreint pas assez notre champ de définition. La criminalité ne peut suffire à faire un truand. La définition même du criminel reste problématique dans les textes de loi. En Allemagne par exemple, le Code de 1871 (*Reichsstrafgesetzbuch*) qui fournit les notions pénales du système weimarien définit comme criminelle toute personne, saine d'esprit, ayant été condamnée à plus de cinq

1. Ainsi, les hommes du « milieu » français parlent avec mépris des « voyous » (voir BLAISE Cendrars, *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 49 ; CARCO Francis, *Perversité*, in *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2004, p. 584 : « Il t'apprendra à l'traiter de voyou, c'copain-là », prévient une fille de joie en parlant de son souteneur). Pareillement, le gangster Louis Beretti explique à sa mère : « I'm not a tough guy » (CLARKE D.H., *Louis Beretti*, op.cit., p. 57).

2. Voir notamment FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op.cit., pp. 288-298.

3. *Ibid.*, p. 292.

4. *Ibid.*, p. 293.

5. *Ibid.*, p. 26

ans de prison pour un acte commis volontairement¹. En liant la criminalité à la condamnation judiciaire, cette définition exclut une part importante de la truanderie, celle qui ne se fait pas prendre ou qui ne purge pas de lourde peine. Or, la délinquance excède le fait judiciaire. Face à cette insuffisance, les criminologues allemands parlent plus volontiers de « cercles criminels » (*Verbrecherkreisen*)² ou, plus fréquemment, de criminel occasionnel (*Gelegenheitsverbrecher*) et de criminel professionnel (*Berufsverbrecher*). Cette distinction, popularisée par Robert Heindl³, apporte un élément utile à notre propos. Le *Berufsverbrecher* se différencie du criminel occasionnel, acculé par les circonstances, en ce qu'il recherche l'occasion de faire un mauvais coup. Sa criminalité est incorrigible mais, surtout, elle est causée par l'appât du gain (*Gewinnsucht*) et exercée comme une profession : « das Verbrechen als rein geschäftliche Angelegenheit »⁴. Cette conception n'est pas spécifique à Heindl⁵ ou même à l'aire allemande. Elle se retrouve dans la figure du gangster businessman qui fleurit dans les années 1920⁶. Le *Berufsverbrecher* implique une dimension économique de la truanderie. Cette criminalité serait le pendant négatif des structures et règles du capitalisme moderne. Pour Heindl et ses contemporains, on peut classer les criminels selon leur *modus operandi* : des proxénètes aux voleurs, des voleurs à la tire aux cambrioleurs, parmi lesquels il faut encore distinguer les simples cambrioleurs, les acrobates et – au sommet – les casseurs de coffre, toute une hiérarchie du crime se dessine avec le *Berufsverbrecher* dont la catégorie professionnelle détermine la personnalité. La pègre de *M le maudit*, structurée en branches d'activité et commandée par Schränker (le « casseur »), procède de cette conception. Pour l'instant, retenons que la truanderie se distingue du crime par nécessité, mais aussi du crime passionnel ou pathologique. Beckert, le tueur d'enfant de *M*, n'est pas un truand pas plus que les personnages qui ont fauté une fois acculés par la misère.

1. Sur ce point, voir notamment SIEBENPFEIFFER Hania, « Böse Lust », *op.cit.*, pp. 19-23.

2. Voir ENGELBRECHT Ernst et Leo HELLER, *Verbrecher*, Berlin : Hermann Paetel Verlag, 1924, p. 2.

3. Voir HEINDL R., *Der Berufsverbrecher. Ein Beitrag zur Strafrechtsreform*, Berlin : Pan-Verlag Rolf Heise, 1926. L'importance de ce livre est attestée par ses sept rééditions en moins de trois ans avec plus d'une centaine de recensions dans la presse nationale et internationale. Par ailleurs, Robert Heindl jouissait d'une grande renommée dans les milieux juridiques et policiers. Né en 1883, il a entamé une brillante carrière de criminologue, tourné vers les théories modernes. Il introduit entre autres les techniques d'identification des empreintes digitales avant de devenir responsable du département d'identification de la police bavaroise. Il quitte la police en 1919 pour le contre-espionnage, mais poursuit ses écrits criminologiques. En 1922, il rédige une loi nationale en vue de la création d'une *Reichskriminalpolizeiamt* (bureau national pour améliorer la coordination de la police criminelle) et devient un membre influent de la *kriminalpolizeiliche Kommission*. Il est mis à la retraite par le pouvoir nazi. Son ouvrage ne présente pas de nouveautés essentielles, mais résume les pratiques et les conceptions dominantes dans la police, prussienne notamment, qui connurent un prolongement bien après la chute de la République. À ce propos, voir HERBERT Reinke, « "Robert Heindl's Berufsverbrecher" : Police Perceptions of Crime and Criminals and Structures of Crime Control in Germany during the First Half of the Twentieth Century », in SREBNICK Amy Gilman et René LEVY (sous la dir. de), *Crime and Culture : An Historical Perspective*, Aldershot : Ashgate, 2005, pp. 49-61. Voir également WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, pp. 19-25.

4. HEINDL R., *Der Berufsverbrecher*, *op.cit.*, p. 140 : « Le crime comme activité purement professionnelle. »

5. Voir WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, pp. 21-22.

6. Voir RUTH David E., *Inventing the Public Enemy : The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago : The University of Chicago Press, 1996, pp. 37-62.

Cette professionnalisation n'est idéologiquement pas innocente. À travers la pègre, stigmatisée ou glorifiée, se lisent des rapports de classes. Si les truands prennent des traits ouvriers, leurs délits peuvent avoir des échos révolutionnaires ou conforter l'idée que les classes laborieuses sont des classes dangereuses. Que la canaille se comporte comme des patrons d'entreprise, et leurs représentations recèlent une critique du capitalisme, rejoignant le « contre-fait divers »¹ qui pose la délinquance comme un problème politique. À moins que ces truands n'apparaissent au public comme un éloge un peu piquant, sorte d'astéisme des valeurs de l'entreprise. Enfin, la pègre peut être assimilée à l'artisanat, c'est-à-dire placée à l'écart des luttes entre bourgeois et prolétaires, mais aussi détentrice d'un savoir-faire, d'une humanité dans le labeur qui s'oppose à la rationalisation du travail moderne. Au-delà de la question du crime, ce sont aussi les troubles de l'ère industrielle qui se reflètent dans les truands.

Un autre aspect qui tend à distinguer les truands de la délinquance est leur popularité. Selon Foucault, la production de la délinquance s'est accompagnée de sa séparation avec les couches populaires². Pour dresser une barrière entre ces criminels et les travailleurs urbains notamment, on a eu recours à des pratiques judiciaires et policières semant confusion et discorde, mais aussi à des représentations (faits-divers, romans criminels) qui montraient un délinquant appartenant à un autre monde, sans relation avec l'existence quotidienne et familière. La folie criminelle ou encore le crime doré à l'Arsène Lupin ont contribué à cette étrangeté. Or, il n'en va pas forcément de même pour les truands de notre corpus. D'une part, ils sont bien intégrés à la société, comme en témoignent les bourgeois criminels du *Dreigroschenoper* ou les ascensions des truands américains. D'autre part, ils ne sont pas coupés de leur public. Les gangsters notamment en sont parfois bien proches. Il revient à D. Ruth d'avoir remarqué que ces personnages dans la culture populaire et notamment dans les bandes-dessinées, avaient désormais une allure anodine³. Plus encore, ils mènent une existence prosaïque, presque banale (Louis Beretti soupirant d'aise en chaussant ses pantoufles dans le roman de Clarke, par exemple). La « dilution » des méfaits dans l'existence quotidienne du truand peut favoriser la sympathie du public envers un personnage qui lui ressemble par sa banalité. Dans les œuvres françaises, si un isolement de la pègre est plus sensible, les voyous peuvent aussi représenter un passé urbain et se charger de teintes patriotiques. En Allemagne, les truands font face à une République difficilement acceptée et se placent, de fait, du côté du peuple. Enfin, le propre du truand est de former une petite communauté criminelle, plus ou moins réduite, urbaine ou rurale. Pas de gangster sans gang. La truanderie peut ainsi figurer des relations sociales qui imitent ou accusent celles du monde honnête.

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op.cit., p. 337.

2. *Ibid.*, pp. 333-336.

3. Le même phénomène s'observe en Allemagne et en France. Ainsi, on peut lire dans un reportage sur les truands de Montmartre : « Ce qui les rendait différents des caïds de l'ancienne pègre, c'est qu'ils étaient vêtus comme nous (voire même mieux que nous), sans casquette désuète, sans chandail voyant. Ils avaient abandonné aux vieilles légendes les foulards, les sandales éculées, l'apparence apache des mauvais garçons de tapis francs » (DANJOU Henri, « Les repaires », in *Détective*, n° 324, 10 janvier 1935, p. 8).

2.3. Les discours

Comment se façonne et se justifie cette conception du crime ? Les représentations de truands participent de ce que Foucault nomme un *discours*¹. Ce terme n'est pas employé au sens usuel d'un ensemble d'énoncés explicites sur un sujet précis. Le discours foucauldien est plutôt un présupposé, inconscient, de ce qui pouvait être pensé et dit à une époque donnée sur un sujet donné. Il est un « *a priori* historique »² de la connaissance. Dès *l'Histoire de la folie*, Foucault admet que la vérité n'est pas en adéquation avec son référent ; l'objet en sa matérialité ne peut être séparé des cadres formels à travers lesquels nous le connaissons. Ces cadres du savoir constituent leurs objets. Nous n'atteignons des réalités comme la folie ou le crime qu'à travers des discours implicites qui expliquent que « telle chose soit vue ou omise, qu'elle soit envisagée sous tel aspect et analysée à tel niveau, et que tel mot soit employé avec telle signification »³. L'étude des discours – l'archéologie du savoir – fait moins apparaître une grille de lecture qu'une limite, un grillage de la pensée.

Ces différents discours ne sont pas issus d'une rationalité universelle qui serait leur moule commun. À une origine transcendante de la pensée, Foucault oppose une origine historique, empirique et contextuelle. Le discours n'est pas un pur produit de la conscience, mais des conditions objectives, telles que les classes sociales, les intérêts économiques, les croyances, les normes, les institutions, les règlements, les techniques d'action sur les choses, les autres et soi-même. Dès lors, on comprend que le discours sur un même objet soit pluriel. Il est variable historiquement, socialement et selon le domaine de connaissance. L'acquisition d'un savoir nouveau se fait par un changement de discours. Le progrès ne se réduit pas à apercevoir un détail auparavant négligé ; il implique qu'on ne parle pas, au fond, du même objet qu'auparavant (par exemple, lorsque le discours pénal ne considère plus le malfaiteur mais le délinquant). Il existe une pluralité de modes d'objectivations possibles et contemporaines sur une même chose. L'objet et le sujet de la connaissance ne sont pas les mêmes « selon que la connaissance dont il s'agit a la forme de l'exégèse d'un texte sacré ou d'une observation d'histoire naturelle »⁴. Chacune de ces formes de connaissance dépend de règles, de « jeux de vérité »⁵ qui déterminent leurs objets.

Dans cette perspective, on comprend mieux l'intérêt d'une démarche comparatiste⁶. Les discours qui régissent les représentations de truands sont inconscients, implicites et se présentent comme évidents. Leur dévoilement passe par l'étude de leur contexte historique,

1. Concernant ce terme central chez Foucault, nous nous appuyons sur l'article de VEYNE Paul, « Un archéologue sceptique », in ERIBON Didier (sous la dir. de), *L'infréquentable Michel Foucault : renouveaux de la pensée critique : actes du colloque, Centre Georges-Pompidou, 21-22 juin 2000*, Paris : EPEL, 2001, pp. 19-59.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. FOUCAULT M., *Dits et écrits, 1954-1988*, vol. 1, Paris : Gallimard, 1994, p. 776.

4. FOUCAULT M., *Dits et écrits*, vol. 4, 1980-1988, Paris : Gallimard, 1994, p. 632.

5. *Id.*

6. Précisons cependant que, si nous gardons la définition de Foucault à l'horizon de notre propos, nous emploierons parfois le terme de discours dans le sens un peu plus large d'ensemble d'énoncés reflétant une logique et une idéologie spécifiques dans une aire culturelle donnée.

mais aussi par leur confrontation avec des représentations dépendant d'autres discours, d'une aire culturelle à l'autre. Le plus souvent, leurs divergences donnent lieu à des changements quant à la forme de leurs objets – ici, les truands. Il arrive que des formations se ressemblent superficiellement mais elles sont singularisées par le discours qui les sous-tend. Foucault explique qu'une même phrase peut être répétée à travers les siècles ; elle n'est pas le même énoncé chez Platon et chez Freud car ces deux phrases ne se détachent pas sur le même fond¹. Pareillement, dans notre corpus, un même motif n'aura pas la même portée selon qu'il apparaît dans les États-Unis du New Deal ou dans l'Allemagne nazie. L'influence des œuvres américaines n'est pas à comprendre comme une simple imitation, mais comme une réinterprétation.

Par ailleurs, les divers modes d'objectivation vont de pair avec une variation des discours. Si un traité criminologique peut avoir des présupposés communs avec un roman ou un film, on se gardera de penser qu'ils obéissent aux mêmes « jeux de vérité » qui déterminent la constitution de leur objet. Il convient de différencier les documents qui esquissent une première représentation des truands et les œuvres susceptibles de la confirmer, l'infirmier ou de la transformer. H. Siebenpfeiffer, étudiant la violence criminelle dans les discours de l'Allemagne weimarienne, distingue les « discours spécialisés » (*Spezialdiskurse*) des « interdiscours »². Les premiers sont des énoncés scientifiques, institutionnalisés, qui produisent un savoir spécialisé pour un public choisi, tels les traités médicaux ou policiers. Les seconds font circuler les signes culturels issus des discours spécialisés ; ils remplissent des fonctions de vulgarisation et de médiation. On peut citer les articles de presse grand public, les discours politiques, ou encore la littérature et le cinéma. La production artistique a cependant une place particulière au sein des interdiscours. Elle ne se contente pas de vulgariser les données des discours spécialisés. Elle laisse ouvert sa signification. La déspecialisation va de pair avec l'équivocité. La production artistique travaille son matériau en faisant jouer ses ambivalences. On reconnaît là les théories de Wolfgang Iser qui considère la prose littéraire selon son indétermination et l'effet esthétique d'une œuvre selon l'espace de significations qu'elle aménage³. Cette structure d'appel peut s'appliquer à toute production artistique et relativise les discours spécialisés tout en les diffusant.

2.4. Pouvoirs, idéologies et résistances

Un contrôle social peut-il s'imposer à travers ces discours ? D'une part, en constituant leurs objets de savoir, les discours les assujettissent à un pouvoir. Pour maîtriser et transformer une chose – en l'occurrence, le criminel –, il faut apprendre à la repérer, connaître son fonctionnement, ses causes de formation et ses possibles variations. Selon Foucault, à partir du XVIII^e siècle, les procédés disciplinaires, en s'étendant par exemple à l'hôpital ou à

1. Voir FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, *op.cit.*, pp. 142-143.

2. Voir SIEBENPFEIFFER H., « *Böse Lust* », *op.cit.*, pp. 5-6.

3. Voir notamment sa leçon inaugurale à l'Université de Constance : ISER W., *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Constance : Konstanz Universitätsverlag, 1970.

l'école, franchissent un seuil technologique et permettent un accroissement des connaissances, qui réciproquement servent l'assujettissement¹ : la psychiatrie, la psychologie de l'enfant, la médecine clinique participent de la même volonté de savoir que l'enquête policière et l'observation carcérale. La délinquance est définie en vue de son contrôle. D'autre part, les représentations issues de ces discours justifient les dispositifs de surveillance. Localiser la truanderie dans des lieux déterminés ou des couches sociales précises légitime une accentuation des contrôles à leur endroit. Le fait divers criminel, par exemple, fait sentir une délinquance omniprésente². Par sa redondance, il rend acceptables les inspections quotidiennes qui quadrillent la société. Les modalités de la surveillance vont de pair avec la définition de l'objet à surveiller.

Les discours, sous leurs aspects scientifiques, croisent des préoccupations idéologiques qui se retrouvent dans la production culturelle. En effet, la formation des discours étant soumise aux conditions historiques, ceux-ci sont empreints des intérêts économiques et des conflits de classe qui traversent leur époque. En ce sens, ils constituent une superstructure au même titre que l'idéologie qui, dans son sens marxiste, est une construction intellectuelle expliquant et justifiant l'ordre social dont elle émane. Sans entrer dans les débats quant à la définition de ce terme³, il faut retenir que l'idéologie reçoit des formes multiples. Elle apparaît le plus souvent à travers des énoncés linguistiques, mais elle peut se loger dans des images, des symboles, des musiques ou des odeurs. Chez Simenon, l'étranger a une odeur, souvent la même que le crime. *The Beggar's Opera* de Gay est initialement une parodie des opéras de Händel ; Brecht avec le *Dreigroschenoper* ravive cet antagonisme à une époque où Händel est remis au goût du jour par les nationalistes allemands⁴. La visée politique est souvent implicite. Plus l'idéologie se fait discrète, plus elle apparaît comme naturelle, et plus elle est efficace. Elle se niche dans des détails dont l'évidence doit être remise en cause par la comparaison. En ce sens, notre étude aura également une portée politique.

Il ne faut cependant pas avoir une conception monolithique des relations de pouvoir. Le public n'est pas assujéti à une Autorité hypostasiée. « Le pouvoir, ça n'existe pas »⁵, écrit Foucault. Plutôt que de confondre Pouvoir et appareil étatique, il faut considérer *les* pouvoirs qui parcourent la société comme des faisceaux de relations plus ou moins coordonnées, qui collaborent, se concurrencent ou s'opposent. Au sein d'une même structure, les rivalités ne sont pas rares : on a souvent argué de l'hégémonie de la SS au sein du régime nazi pour minorer le rôle des

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op.cit., pp. 260-264.

2. *Ibid.*, p. 335.

3. Nous nous en tiendrons pour notre part à la définition certes large, mais souple de Jean Baechler qui considère l'idéologie comme les états de conscience, les représentations et les énoncés liés à l'action politique : « une idéologie est une formation discursive polémique, grâce à laquelle une passion cherche à réaliser une valeur par l'exercice du pouvoir dans une société » (BAECHLER J., *Qu'est-ce que l'idéologie?*, Paris : Gallimard, 1976, p. 60, souligné dans le texte).

4. Voir IHERING Herbert, « Die Dreigroschenoper », *Berliner Börsen-Courier* [1^{er} septembre 1928], repr. in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1960, pp.198-199.

5. FOUCAULT M., *Dits et écrits*, vol. 3, 1975-1979, Paris : Gallimard, 1994, p. 302.

autres instances judiciaires¹. Par ailleurs, le public n'est pas homogène. S'arrogeant un devoir moral envers l'ensemble des spectateurs, des groupes et des associations peuvent orienter la production des œuvres. La *Legion of Decency*, créée en 1934, imposa une application plus vigoureuse du Code Hays par son classement des films, ses menaces de boycott et son influence sur le public conservateur. Dans l'Allemagne de Weimar, les groupes politiques, religieux ou les ligues de moralité tentent aussi d'imposer leurs vues, par un appel au boycott ou par des esclandres durant les représentations. D'autres associations pouvaient agir en achetant des places de spectacles à ses adhérents ou en montant des troupes de théâtres : ainsi, la *Freie Volksbühne*, proche du *Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD)*, forte de 500 000 membres est à l'origine du célèbre théâtre berlinois de la *Volksbühne*².

Le pouvoir n'est donc pas le fait d'un état-major ou d'une caste gouvernante qui présiderait à la production culturelle. Il peut venir d'« en bas ». On se distingue ainsi de la conception marxiste de la domination idéologique³, mais surtout on délocalise le pouvoir et on le considère comme mouvant :

Par pouvoir, il me semble qu'il faut comprendre d'abord la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent, et sont constitutifs de leur organisation ; le jeu qui par voie de luttes et d'affrontements incessants les transforme, les renforce, les inverse ; les appuis que ces rapports de force trouvent les uns dans les autres, de manière à former chaîne ou système, ou, au contraire, les décalages, les contradictions qui les isolent les uns des autres ; les stratégies enfin dans lesquelles ils prennent effet, et dont le dessin général ou la cristallisation institutionnelle prennent corps dans les appareils étatiques, dans la formulation de la loi, dans les hégémonies sociales.⁴

Le pouvoir n'est pas un foyer unique de souveraineté d'où rayonnent des formes dérivées et subalternes. Il est plutôt le socle mobile de rapports de force toujours instables. Il s'exerce en une multiplicité de points. Plutôt que de chercher qui est dominant ou dominé, qui possède le pouvoir ou en est privé, il faut considérer ces points d'appui – quels aspects particuliers des personnages de truands permettent au contrôle social de s'imposer ? – et examiner les résistances qu'ils génèrent. La résistance, dans notre perspective foucauldienne, est également plurielle. Il n'y a pas un lieu du grand Refus. Les résistances ne sont pas extérieures au champ du pouvoir, elles le corrélient en lui servant de cible, de saillie pour une prise. Les points de

1. Voir notamment BUCHHEIM Hans « Die S.S. – das Herrschaftsinstrument », in BUCHHEIM H, Martin BROZAT, Hans-Adolf JACOBSEN et Helmut KRAUSNICK : *Anatomie des SS-Staates*, vol. 1, 1967, pp.15-212.

2. Voir PETERSEN Klaus, *Zensur in der Weimarer Republik*, Stuttgart-Weimar : Verlag J.B. Metzler, 1995, p. 209.

3. En effet, dans *L'Idéologie allemande*, Marx et Engels considèrent que : « Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance *matérielle* dominante de la société est aussi la puissance dominante *spirituelle*. La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle, si bien que, l'un dans l'autre, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle sont soumises du même coup à cette classe dominante. » (MARX K. et F. ENGELS, *L'Idéologie allemande 1*, « Feuerbach », Paris : Éditions sociales, 1968, p. 75).

4. FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 121-122.

pouvoir et de résistance se transforment réciproquement, impliquant une mobilité des rapports et des représentations. Le discours et les productions culturelles ne sont pas des surfaces planes. Ils sont des lieux de pouvoirs et de résistances qui peuvent utiliser les mêmes éléments, les mêmes motifs pour des desseins opposés¹. Cette récupération d'éléments *a priori* semblables à des fins diverses est fréquente dans notre corpus. Par exemple, les valeurs attachées à la *persona* d'une star canaille comme James Cagney sont reprises dans "G"Men afin de promouvoir l'agent de police fédérale. Les représentations de truands ne sont pas soumises ou rebelles, elles sont un lieu de rencontres des pouvoirs.

Précisons encore que si ces représentations sont orientées, il ne faut pas réduire leur sens à une subjectivité particulière. La culture de masse ne peut être considérée comme une pure propagande étatique et sa réappropriation ne traduit pas une farouche résistance populaire². Certes, une partie non négligeable de la production est explicitement associée au contrôle social. Cependant, ces préoccupations sont plus souvent tues ou inconscientes. L'industrie culturelle n'atteint pas ses objectifs commerciaux en faisant la morale à son public, mais en le divertissant. Des œuvres peuvent reprendre des lieux communs sur les truands sans s'interroger sur leurs implications. Elles diffusent un discours ignoré de leurs auteurs. Inversement, le jeu sur les conventions artistiques peut avoir une portée politique. En rompant avec les représentations traditionnelles, une œuvre prend ses distances quant à leur idéologie. L'écart esthétique peut mettre en échec le contrôle social.

Ces écarts ne dépendent pas d'une théorie ou d'une idéologie concurrentes. On ne cherchera pas un anti-discours à l'origine d'œuvres contestataires. Il faut considérer ces subversions comme des greffons sur un système culturel plus large. À ce titre, nous nous appuyerons sur la distinction que Michel de Certeau fait entre les *stratégies* et les *tactiques*³. Les tactiques sont des « manières de faire » – de produire, de parler, de lire, etc. – au sein d'un ordre contraignant et qui créent du jeu dans cet ordre. Ils détournent un système en l'utilisant de manière singulière. À une production rationalisée, centralisée et coercitive répond une autre production qualifiée de « consommation », qui l'use et l'assouplit.

Entre autres exemples, Certeau évoque l'usage de la langue par la parole et les voix mais surtout la lecture définie comme un « braconnage »⁴. Depuis les années 1970, la critique ne

1. Foucault nomme cette propriété la « polyvalence tactique des discours » (*ibid.*, pp. 132-135) et commente : « Il faut admettre un jeu complexe et instable où le discours peut être à la fois instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée. Le discours véhicule et produit du pouvoir ; il le renforce mais aussi le mine, l'expose, le rend fragile et permet de le barrer. De même le silence et le secret abritent le pouvoir, ancrent ses interdits ; mais ils desserrent aussi ses prises et ménagent des tolérances plus ou moins obscures. »

2. Ainsi, dès *Surveiller et Punir*, Foucault précise quant à l'ambivalence de la littérature de supplices : « dans toute cette littérature de crimes, [...] il ne faut voir sans doute ni une "expression populaire" à l'état pur, ni non plus une entreprise concertée de propagande et de moralisation venue d'en haut. C'était un lieu où se rencontraient deux investissements de la pratique pénale – une sorte de front de lutte autour du crime, de sa punition et de sa mémoire » (*op.cit.*, pp. 80-81).

3. Voir CERTEAU M., *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, pp. 59-61.

4. Voir *ibid.*, pp. 239-255.

considère plus la signification d'une œuvre comme détenue par l'auteur, mais comme actualisée par le public. Il est admis que la réception n'est jamais passive. Cependant, cette perspective vaut surtout pour les œuvres et les lecteurs (journalistes, artistes, professeurs, etc.) les plus reconnus. Cela tient à des raisons pratiques (ces lectures de scripteurs laissent des traces tangibles) et à une hiérarchie culturelle : ouverte à une lecture plurielle, l'œuvre reste la chasse gardée des clercs dont les interprétations sont autorisées¹. Certains pans de la production culturelle – trop populaires – seraient moins dignes de lecture que d'autres. Or, cette négligence permet une diversité des interprétations. Quand les clercs délaissent certaines œuvres, les autres consommateurs peuvent se les approprier². Ainsi, il ne faudra jamais préjuger des effets idéologiques d'une production culturelle. Bien qu'orientée, elle peut être détournée par sa consommation. Le public peut en transformer la portée politique ou simplement l'ignorer, comme *die Dreigroschenoper* qui fut acclamée par la bourgeoisie qu'elle dénonçait.

Les usages qu'on fait de l'œuvre sont multiples. Certeau en cite plusieurs modèles – notamment le « bricolage » de la « pensée sauvage » de Lévi-Strauss – mais ces activités restent difficiles à saisir. On peut en trouver quelques traces dans le paratexte, le courrier des lecteurs, la publicité, comme le fait Erin Smith pour *Black Mask*³, mais tout ceci demeure ponctuel et conjecturel. Par ailleurs, chaque média suppose des pratiques de lecture différentes, que chaque consommateur individualise. On comprendra que, dans l'ensemble, nos réflexions à ce sujet resteront souvent hypothétiques et programmatiques.

Tirons quelques conséquences de cette conception plurielle des pouvoirs. Notre objet de recherche ne sera pas une essence du truand, mais des fonctionnalités de truands. Nous nous intéresserons aux différentes logiques de contrôle social que ces personnages accompagnent, et qu'ils dérèglent. Les truands sont aux mains d'une multitude de pouvoirs, qui président à leurs productions et leurs interprétations. Il faut donc éviter les lectures trop rigides et introduire du jeu dans les schémas de domination idéologique. Une approche fonctionnaliste nous permettra également de prendre nos distances avec une problématique exclusivement axée sur le contrôle social et sa subversion. Les lectures se font selon des préoccupations et des sensibilités qui débordent le cadre rationnel de la logique disciplinaire. Par-delà leur portée politique, les truands peuvent amuser, séduire, horrifier, bref être un outil du divertissement des masses.

2.5. Les truands dans la culture de masse : histoire et exploitations

Les représentations de la criminalité sont indissociables de la culture de masse. Les figures de truands répondent à des impératifs commerciaux qui les façonnent autant qu'ils infléchissent l'orientation idéologique de cette production. Dès lors, on observe une relation duelle : le

1. Voir *ibid.*, p. 248.

2. *Ibid.*, p. 249 : « La créativité du lecteur croît à mesure que décroît l'institution qui la contrôlait »

3. SMITH Erin, *Hard-Boiled : Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphie : Temple University Press, 2000.

public est informé par l'industrie culturelle, mais celle-ci doit se conformer à certaines de ses aspirations afin d'être rentable. Les consommateurs sont indirectement producteurs des représentations. La culture de masse est-elle un outil du contrôle idéologique ou sa concurrente ?

2.5.1. Essor et massification

L'exploitation des truands par l'industrie culturelle précède notre période d'étude et va en s'accroissant. Ce personnage transgressif est séducteur, donc vendeur. Il devient un produit de choix dans le système commercial qui se met en place au XIX^e siècle. Ces changements s'expliquent par l'accès des masses à la lecture, selon une équation connue : l'alphabétisation à laquelle s'ajoutent la réduction du temps de travail, la hausse des salaires réels et la baisse du prix du livre. Ouvriers, femmes et enfants sont le nouveau public à conquérir. En France, après la création de *La Presse* (1836) par Émile de Girardin, le tirage des journaux explose, soutenu par une autre invention : le roman-feuilleton qui connaît quelques beaux succès comme *Les Mystères de Paris*. Avec *Le Petit Journal* (1863), la presse offre au grand public une synthèse de ses aspirations : faits divers, nouvelles, romans feuilletons, chroniques judiciaires, vulgarisation scientifique. La formule fait recette¹. On délaisse le combat politique pour s'attacher au fait divers et aux affaires criminelles (Vacher, Casque d'or, Landru, etc.). Des magazines spécialisés voient le jour, comme *Détective* en 1928 qui se vend à plus de 250 000 exemplaires². En Allemagne aussi, certains journaux connaissent une diffusion de masse. Néanmoins, les difficultés économiques d'après-guerre brident les tirages et surtout la diversité des publications régionales, de taille réduite, empêchent l'hégémonie d'un titre en particulier³. Cette multiplicité est notamment due, après l'époque wilhelmienne, à la liberté de la presse, élément majeur de la politique culturelle de la République. Parmi les titres les plus importants, citons le *Berliner Illustrirte Zeitung* (*BIZ*) créé en 1891 et appartenant à la maison Ullstein. Avec 1,8 million de lecteurs, il s'agit du plus gros hebdomadaire allemand. Faisant la part belle à l'image, le *BIZ* s'intéresse particulièrement au monde du crime : outre la publication en feuilleton de *Dr Mabuse – der Spieler* de Norbert Jacques, il comporte de nombreux articles sur les mœurs de l'*Unterwelt*, les investigations policières et les comptes rendus de procès, rubrique prisée par les publications allemandes. Pour les États-Unis, si on évoquera plus tard l'essor des tabloïds, on peut déjà citer des quotidiens plus classiques comme *The New York Times*, ou *The Los Angeles Times* dépassant les 600 000 exemplaires, mais aussi le *yellow journalism* d'avant-guerre, dont le style va inspirer la presse populaire des années 1920.

Les représentations de truands ne sont pas seulement fournies aux masses par la presse. Aux États-Unis, la fin du XIX^e siècle voit naître les *pulp magazines* avec, en 1882 *The Golden Argosy*,

1. On peut citer entre autres titres *Le Matin* (1883), *Le Journal* (1892), *Le Petit Parisien* (1876) et, pour notre période, *Paris-Soir* (1923), racheté en 1930 par Jean Prouvost, qui en fait le quotidien le plus lu en France (2 millions d'exemplaires à la fin des années 1930).

2. Pour plus d'informations sur l'évolution de la presse française, nous renvoyons à l'ouvrage de KALIFA Dominique, *La Culture de masse en France, t. I, 1860-1930*, Paris : La Découverte, 2001.

3. Birgit Kreutzahler (*Das Bild des Verbrechers, op.cit*) recense 3 689 journaux pour l'année 1919-1920, dont seulement 26 dépassent les 100 000 exemplaires alors que plus de 65 % d'entre eux ne tirent qu'à 5 000 exemplaires ou moins. En 1932, on compte 4 703 journaux avec des proportions similaires.

de Frank A. Munsey. Toutefois, les périodiques et les livres bon marché étaient déjà bien représentés dès les années 1830 avec les *story weeklies* puis les *dime novels*. En tout cas, à partir de 1920, le rythme éditorial s'accélère. Jusque-là, une douzaine de maisons se partageaient le marché du *pulp magazine*. Leur nombre croît de manière exponentielle, les publications se spécialisent, deviennent moins épaisses, plus rapides à lire. Si la crise économique resserre le marché autour de deux maisons d'édition majeures (Standard Publications et Popular Publications), le nombre de collections demeure important. En effet, l'édition populaire est un commerce rentable. Ainsi, *Black Mask* naît en avril 1920 d'une nécessité économique. Le magazine, plus intellectuel, *The Smart Set*, de la maison d'édition de H.L. Mecken et de George J. Nathan, perdant constamment de l'argent, il fut décidé de se tourner vers la littérature populaire pour financer l'élite. De même, en France, les maisons d'édition commencent à s'intéresser sérieusement aux très lucratifs romans policiers. En 1927, Albert Pigasse crée pour la Librairie des Champs-Élysées une collection de romans d'aventure : « Le Masque ». Mais c'est, en 1931, le lancement de Simenon par Fayard qui va devenir le premier gros succès du roman policier français et inciter les autres éditeurs à ouvrir leurs portes à une littérature encore mésestimée. En Allemagne, les collections de *Krimis* se multiplient : « Schuld und Sühne » (*Verlagshaus für Volksliteratur und Kunst*, Berlin), « Universal-Kriminal-Romane » de la même maison ; la « Neue Kriminal-Bibliothek » (*Verlagshaus Freya*, Heidenau) ; « Ehrlich's Kriminalbücherei » de *Kurt Ehrlich-Verlag* (Berlin) ; « Enßlins Kriminalbücher » (Enßlin & Laiblin Verlag à Reutlingen) sont les plus dynamiques. La liste pourrait s'allonger et la recension ne serait pas exhaustive.

L'industrie cinématographique n'est pas en reste. Dès l'avant-guerre, elle met en scène le monde interlope, soit par des adaptations de romans à succès telle la série des *Fantômas* (1913-1914) de Louis Feuillade, soit par des créations originales comme *The Musketeers of Pig Alley* de D.W. Griffith (1912) ou encore *Regeneration* (1915) de R. Walsh. Le cinéma américain est même historiquement lié au gangstérisme. Aux menaces du trust de la Patents Company¹, les plus puissants des indépendants (Mutual, Universal, William Fox) répondent par des méthodes de nervi (intimidations, perturbation des séances), s'adjoignant la protection des *bosses* de Tammany Hall et des gangs new yorkais. Les compagnies émigrent à partir de 1909-1910 vers Hollywood et le trust est démantelé en 1915, mais les liens de l'industrie cinématographique et de la pègre continueront à être périodiquement évoqués². En tout cas,

1. Formé en 1909 par les sept principales compagnies cinématographiques, ce trust était propriétaire des brevets de Thomas A. Edison et menaçait de confisquer l'équipement de projection ou d'interrompre l'approvisionnement en films si un exploitant se fournissait chez un concurrent. En violation avec la loi Sherman, il fut démantelé en 1915.

2. De manière anecdotique, en 1939, est mis à jour un système de racket mené par la direction du *International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE)*, par l'intermédiaire Joseph M. Shenck, président du *MPAA*. La Metro, Fox, Warner et Paramount auraient payé près d'un demi-million de dollars pour se prémunir contre les grèves et autres accidents. La Columbia n'a jamais payé de tribut car elle était en lien direct avec un homme du syndicat du crime de Chicago, John Rosselli – ce qui selon Carlos Clarens aurait influé sur la production des films de gangsters de ce studio, qui voulait éviter de froisser ses obligés. Précisons encore que Rosselli fit souvent l'intermédiaire entre le crime organisé et l'industrie du film. Il travailla même pour le Hays Office où il se lia

après la guerre, le système des studios hollywoodien se pérennise et est prêt à faire face à la demande mondiale. On considère que le premier film de gangster moderne est *Underworld* (1927) de Sternberg, mais c'est avec l'avènement du parlant pour que prospère le genre. Le public entend parler l'homme de la rue, le *slang* des truands ajoute au piquant réaliste, leurs silences sont un instrument dramatique primordial. L'engouement est sensible avec le succès des "trois classiques" (*The Public Enemy*, *Little Caesar* et *Scarface*). En 1931, une quarantaine de films sortis sont qualifiés de *gangster movies*, avant que la Warner ne décide de suspendre sa contribution au genre. Sous l'effet de la *war on crime* menée par le FBI, les années du New Deal voient d'abord un recul de ce personnage, qui réapparaît avec *The Petrified Forest* (1936) ou *Dead End* (1937) après que le succès de *The Whole Town's Talking* (1935) a rappelé que le gangster, même sous une forme comique, était vendeur.

Si l'industrie filmique mondiale est dominée par la production américaine, l'Europe ne fait pas forcément pâle figure. Certes, le cinéma français perd progressivement son statut de pionnier d'avant-guerre, avec la concurrence allemande et américaine, l'arrivée du parlant et de la Crise : les revenus chutent¹, la production baisse² et de grandes entreprises ferment³. Pour autant, le tableau n'est pas si noir. Le cinéma français a définitivement pris une dimension industrielle⁴. Les années 1920-1930 voient apparaître des réalisateurs et des acteurs qui instaurent un caractère esthétique marqué et un âge d'or du cinéma français. Les spectateurs le ressentent et préfèrent souvent les productions nationales aux films étrangers⁵. En retour, le cinéma français s'intéresse au petit peuple. Avec le parlant, la gouaille et la chanson réaliste entrent dans les salles obscures. Dès *Sous les toits de Paris* (R. Clair, 1931) et plus encore avec Carné, Renoir et la starification de Jean Gabin, toute une tradition populiste s'établit. Loin de la splendeur du monde hollywoodien, le cinéma français est un cinéma du désenchantement, qui descend dans la rue⁶ et y rencontre les truands. En outre, le film criminel commence à se développer avec les premières adaptations des romans de Simenon⁷, l'émergence de films de gangster à la française (*Justin de Marseille* ; *Pépé-le-Moko*)

d'amitié avec le censeur en chef, Joe Breen. Il écopa en 1944 d'une peine de prison après les révélations concernant l'IATSE mais, après la guerre, continua à travailler en tant que producteur. En 1975, Rosselli fut retrouvé, flottant près de Miami, après avoir été asphyxié sur son yacht, puis placé dans un container à mazout, ses jambes ayant été préalablement sciées. Voir CLARENS C., *Crime Movies, From Griffith to the Godfather and Beyond*, New York & Londres : W.W. Norton & Company, 1980, p. 170.

1. Voir BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français, op.cit.*, pp. 634-659.

2. *Id.* : le nombre de films français produits, qui est monté de 94 à 158 de 1930 à 1933, chute à 115 en 1935 et à 111 en 1937.

3. Gaumont est mis en liquidation judiciaire en juillet 1934 et Pathé est déclaré en faillite en février 1936, avec des suites judiciaires pour son propriétaire Bernard Natan. Voir *ibid.*, p. 183.

4. Voir *ibid.*, pp. 19-33.

5. Ils sont certes aidés en cela par une politique de contingentement des films étrangers, à partir du décret Herriot du 18 février 1928. Néanmoins, les sondages effectués par *La Cinématographie française* font clairement apparaître la priorité accordée par le public aux films français. Voir *ibid.*, pp. 211-216.

6. Voir *ibid.*, pp. 245-266.

7. *Le Chien Jaune* (Jean Tarride, 1932), *La Nuit du Carrefour* (Jean Renoir, 1932), *La Tête d'un homme* (Julien Duvivier, 1933). On notera cependant que ces trois films sont des échecs commerciaux.

ou des œuvres plus critiques envers la bourgeoisie, attisées par les scandales politico-financiers (*Ces Messieurs de la Santé*, Pière Colombier, 1933). Autant d'éléments qui expliquent une abondance de criminels dans le cinéma français de ces années¹.

Dans le cinéma allemand, l'intérêt pour les figures criminelles est précoce et précède l'arrivée du parlant. Est-ce dû à l'influence de l'expressionnisme qui privilégie les ambiances sombres et tourmentées ? On pense au *Cabinet des Dr Caligari* (R. Wiene, 1920) mais aussi aux bas-fonds d'œuvres telles que *Dr Mabuse – der Spieler* (1921-1922) ou *Die Straße* (K. Grune, 1923) qui empruntent aux lumières et aux décors expressionnistes. Il ne faudrait toutefois pas exagérer la portée de ce courant artistique. Il convient aussi de prendre en compte la situation sociale qui se reflète dans la production : l'inquiétude provoquée par les troubles révolutionnaires se retrouve dans *Mabuse*, la misère qui tenaille la population urbaine engendre les « Zillefilme », la concupiscence des privilégiés provoque des drames comme ceux de *die freudlose Gasse* (*La Rue sans joie*, G.W. Pabst, 1925). Le contexte est douloureux mais l'industrie est florissante. Avec la période de relative stabilisation économique (1924-1929), le cinéma allemand commence à prospérer. Les films muets constituent de rentables produits d'exportation, les sociétés de production se développent, les studios de Babelsberg sont les seuls établissements européens capables de concurrencer Hollywood et, à partir de 1928, la Tobis-Klangfilm exploite en exclusivité un procédé de cinéma parlant. Pourtant, cette industrie reste à la merci des fluctuations économiques. De là, une sollicitation des capitaux étrangers – comme en témoigne, en 1925, la subordination de l'UFA aux investissements de Paramount et Metro-Goldwyn-Mayer –, une immigration précoce des plus grands talents vers les États-Unis et une tendance précoce à la concentration de l'industrie. Affirmé dès les débuts de l'UFA, ce regroupement va s'accroître durant la période nazie alors que l'État fait main basse sur l'industrie filmique². Après 1933, les purges raciales ont des effets dévastateurs sur la production, les exportations baissent sensiblement et le secteur connaît une grave crise financière en 1936-1937. Cependant, les efforts accomplis par le Ministère de l'information et de la propagande pour maintenir la qualité de la production nationale, le recul de la concurrence américaine et un certain savoir-faire portent finalement leurs fruits. Les productions et la fréquentation continuent à croître tandis que les films restent esthétiquement satisfaisants³, même si les motifs évoluent : les grands sujets nationaux – l'armée, les héros patriotiques, etc. – sont préférés aux films criminels.

De ce bref aperçu historique, nous pouvons retenir deux éléments. D'une part, la représentation de la truanderie est intimement liée aux conditions de production. La pègre envahit l'écran avec le parlant, les romans criminels accompagnent la révolution éditoriale

1. Collin Crisp note la récurrence des œuvres ayant pour sujet la loi et sa transgression durant notre période d'étude. Pour les années 1929-1939, il recense au moins 317 films (environ un quart de la production totale) qui traitent explicitement des activités illégales et des efforts pour les combattre. Voir COLLIN C., *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema 1929-1939*, Indiana : Indiana University Press, 2002, pp. 140-165.

2. En 1939, l'UFA, la Terra Filmkunst, la Tobis-Klangfilm et la Bavaria Film contrôlent 73 % de la production nationale, le reste étant partagé entre 18 petites sociétés. Cette concentration aboutit en 1942 à la création d'un trust colossal : l'UFA-Film GmbH.

3. Voir CADARS Pierre et Francis COURTADE, *Le cinéma nazi*, Toulouse : Eric Losfeld, 1972, p. 29.

et, finalement, la culture de masse continue de fréquenter les mauvais garçons car ils sont rentables. D'autre part, ce mode de production culturelle n'est pas complètement détaché de tout souci idéologique. Les représentations de truands connaissent des inflexions selon le contexte politique. Comment s'ajustent ces deux aspects ?

2.5.2. L'industrie culturelle : un asservissement ?

Une thèse longtemps admise veut que la culture de masse soit un instrument d'asservissement. Cette conception est héritée d'Adorno et Horkheimer qui définissent l'industrie culturelle comme une uniformisation idéologique des esprits s'imposant par une uniformisation de la production artistique. La technique de reproduction de masse acquiert une emprise sur la société, mais cette technique n'est pas neutre, elle est au service de ceux qui dominent économiquement la société¹. Cette pensée rejoint celle de Foucault dans la mesure où elle considère la rationalité technique comme une rationalité de la domination.

Les biens culturels participent d'un maillage social. Le réseau de publications et de films permet de toucher chaque individu. Leur diversité n'est qu'apparente ; elle ne se fonde pas tant sur le contenu que sur la classification des consommateurs visés. L'industrie culturelle quadrille la société et les besoins prédéterminés des individus. Elle contribue à la formation de normes inlassablement répétées. Cette répétition est primordiale : elle inculque une idéologie aux consommateurs tout en « limant » les différences entre les cas particuliers et en éclipasant la possibilité d'un autre monde². Malgré la variété des formes, les produits culturels sont idéologiquement interchangeables ; leurs détails ne s'opposent plus à leur ensemble pour faire apparaître des contradictions au sein des œuvres. Ils confirment le schéma général. Le monde devient lisse. L'industrie culturelle l'a schématisé³, en a gommé toutes les discordances, pour le vendre à la conscience du public.

Les représentations de truands s'insèrent dans ce réseau. Le quadrillage de la société qu'elles figurent est redoublé par leur mode de distributions, autre forme de maillage social : consommés à table, dans le métro, un peu partout, un peu tout le temps, faits divers, magazines, films et romans de gare imprègnent le quotidien. En outre, les œuvres sont répétitives car elles sont formatées selon les contraintes de la production littéraire ou filmique de masse⁴, ce qui tend, par exemple, à exclure le roman policier de la sphère artistique, pour le ranger dans le domaine de la « camelote » (*Schund*) – vile ou insignifiante car interchangeable. Le fait qu'il corresponde à des codes heurte la conception de l'œuvre en tant que création

1. ADORNO Theodor W. et Max HORKHEIMER, « La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », in *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. d'Éliane KAUFHOLZ, Paris : Gallimard, 1973, p. 130.

2. *Ibid.*, pp. 136-137.

3. *Ibid.*, p. 133 :

4. T. Todorov rappelle à ce propos que le chef-d'œuvre littéraire n'entre dans aucun genre si ce n'est le sien, tandis que le chef-d'œuvre de la littérature de masse est précisément le livre qui s'inscrit le mieux dans son genre. TODOROV T., « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, pp. 55-65.

originale. L'industrialisation et la sérialisation dérangent les normes littéraires, marquées par un « discrédit de la convention »¹. Ce qui gêne, c'est notamment le contrat, qui lie la forme au fond en promettant par le biais de signes codés (le paratexte) une formule textuelle déterminée². Certains s'en offusquent : *Vanity Fair* qualifiait, dès 1933, les magazines *pulp* de « gaudy, blattant, banal » et dénonçait « the incursion of the Machine Age into the art of tale-telling »³.

Les personnages de truands, vendus en masse, seraient conformistes car standardisés afin de plaire au plus grand nombre. Selon leur mode de diffusion, les œuvres semblent devoir perdre de leur complexité et de leur noblesse artistique. Cet aplanissement est notamment sensible dans les adaptations filmiques⁴. Les œuvres littéraires à succès subissent, lors de leur passage à l'écran, une transformation aussi bien narrative qu'idéologique⁵. Cela peut aller jusqu'à occulter l'œuvre hétérodoxe sur laquelle se fonde le film, comme dans le cas de *The Story of Temple Drake* (S. Roberts, 1933) tiré de *Sanctuary* de Faulkner⁶. Cependant, le plus souvent, il s'agit de resserrer l'intrigue, de réduire le nombre de personnages, ou de construire le film autour d'une vedette, qui aura tendance à résoudre les conflits idéologiques en les transformant en problèmes intimes. Les aspects polémiques des dialogues peuvent être occultés, comme les remarques racistes du roman d'Ashelbé pour *Pépé-le-Moko* (1931) ou les sympathies communistes de certains personnages de la pièce de Robert E. Sherwood *The Petrified Forest* (1935) ou de *High Sierra* de Burnett⁷. Dans

1. EISENZWEIG Uri, « Présentation du genre », in *Littérature, Le roman policier*, n° 49, février 1983, pp. 3-15.

2. La mauvaise qualité du papier, les couvertures criardes (parfois sans rapport avec l'intrigue) ou encore le prix d'achat (qui donne le nom des *dimes novels* ou de collections comme les « 50-Pfg.-Kriminale-Romane ») laissent défavorablement présager du contenu. Certains lecteurs s'en étonnent, comme celui-ci qui écrit à *Black Mask* « to ask you why in the world you don't use good paper. If you had been using good paper I would undoubtedly have started reading it years ago [...] » (*Black Mask*, vol. XIV, n° 4, juin 1931, p. 7, cit. in SMITH E.A., *Hard-Boiled*, op.cit., p. 18 : « pour vous demander pourquoi, au nom du ciel, vous n'utilisez pas du bon papier. Si cela avait été le cas, j'aurais commencé à vous lire depuis des années [...] »).

3. DUFFIELD Marcus, « The Pulp: day dreams for the masses », in *Vanity Fair*, vol. XL, n° 4, juin 1933, p. 26, cit. in *ibid.*, p. 32 : « tape-à-l'œil, criard, banal » ; « l'invasion du règne de la Machine dans l'art du récit ».

4. Il faut ici mentionner le rôle joué par la série de mesures proposée en 1924 par William Hays aux *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* pour contrôler l'acquisition des droits littéraires par les studios : officiellement destinée à éviter que le genre de livres le plus répandu ne devienne aussi le genre de films le plus répandu, « the Formula » interdisait l'adaptation d'un certain nombre de romans et de pièces contemporaines. Cette logique de liste noire littéraire s'infléchit en 1929 : la profession décide que la présentation décente par le cinéma d'une histoire intéressante mais à l'origine littéraire douteuse contribuerait largement à combattre l'effet défavorable qu'elle aurait pu avoir auparavant. De là, les relectures filmiques de certaines œuvres, qui gommèrent les points les plus embarrassants.

5. Sur ce vaste sujet et notamment sur la pratique de l'adaptation comme participant d'un projet idéologique plus vaste, voir MALTBY Richard « "To Prevent the Prevalent Type of Book": Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934 », in COUVARES Francis G. (sous la dir. de), *Movie censorship and American Culture*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2006, pp. 97-128.

6. Concernant cette adaptation et ses problèmes avec les instances de censure, voir CLARENS C., *Crime Movies*, op.cit., pp. 107-114 et DOHERTY Thomas, *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York : Columbia University Press, 1999, pp. 114-117.

7. Le braqueur de banque tient ainsi des propos pour le moins véhéments qui disparaîtront dans le film de Raoul Walsh qui le présente au contraire comme une figure patriotique : « A few guys have got all the dough

tous les cas, ces modifications s'expliquent par un changement de statut de l'œuvre qui devient un projet commercial.

La commercialisation est un point central de la critique d'Adorno et Horkheimer. La marchandisation de l'art n'est pas un fait nouveau. Elle a permis, dans la société bourgeoise, une autonomisation paradoxale, voire mensongère, de la sphère artistique dans la mesure où le patronage des acquéreurs, partie intégrante du marché, protégeait les artistes contre le marché – ou du moins leur permettait de créer des œuvres émancipées des exigences déterminées par le marché. Ce qui est nouveau dans l'industrie culturelle, c'est que l'art se reconnaisse délibérément comme une marchandise et qu'il renie sa propre autonomie en se rangeant parmi les biens de consommation¹. Les marchandises culturelles sont désormais soumises à l'utilité sociale. On les achète pour satisfaire un besoin comme les autres produits de consommation. En s'assimilant au besoin, l'œuvre empêche d'avance de se libérer du principe de l'utilité. Elle n'a désormais qu'une valeur d'échange et n'a aucune valeur en soi.

La critique est assez courante, même si elle est formulée dans d'autres termes. Il ne nous appartient pas de réfuter les réflexions d'Adorno et Horkheimer, qui constituent de puissants outils d'analyse. Remarquons cependant que cette critique de la commercialisation de l'art peut constituer un point d'achoppement dans la mesure où elle néglige le pouvoir des consommateurs/clients. Nous savons que l'industrie culturelle doit compter avec les associations de spectateurs. Même si la production culturelle reste dépendante du secteur économique, même si elle peut être considérée comme une superstructure, elle laisse apparaître en son sein des voix divergentes qui, sans constituer des brûlots révolutionnaires, sont autant d'inflexions idéologiques.

En effet, elle reste soumise à l'appréciation du public, qui va privilégier telle ou telle production par ses achats, traduisant des envies, des mécontentements, ou constituant simplement des réappropriations par des consommations inattendues. Certes, les désirs des consommateurs sont stimulés et souvent créés par la publicité. L'appréciation du public est conditionnée par la *promotion* qui est faite de livres et de films dont la qualité artistique est discutable. Cependant, l'industrie culturelle ne peut entièrement ignorer les souhaits du public. Elle doit prendre en compte les désirs – souvent non-formulés – des consommateurs, distinguer dans la production ce qui a été prisé de ce qui a été rejeté. L'industrie culturelle,

in this country. Millions of people ain't got enough to eat. Not because there ain't any food, but because they got no money. Somebody else has got it all. O.K. Why don't all them people who haven't got any dough get together and take the dough? [...] [In jail] A guy would get to talking like I am and some other guy would yell: "Communist!" and it would shut him up. But that don't scare me » (BURNETT William R., *High Sierra*, New York : Kensington Publishing Corp., 1987, pp. 261-262 : « Dans ce pays, le fric est entre les mains d'un petit nombre de mecs. Il y a des millions de gens qui n'ont pas de quoi manger. Pas parce qu'il n'y a pas de nourriture, mais parce qu'ils n'ont pas d'argent. C'est quelqu'un d'autre qui l'a. Alors, pourquoi est-ce que tous les gens qui n'ont pas assez de fric ne se rassemblent pas pour aller le chercher où il est? [...] [En prison] Quand un mec commençait à parler comme je te parle, il y en avait toujours un pour le traiter de communiste. Après, ça, il n'y a plus rien à dire. Mais moi, je n'ai pas peur »).

1. ADORNO T. et M. HORKHEIMER, « La production industrielle des biens culturels », *art. cit.*, p. 166.

parce qu'elle doit être rentable, est à l'écoute de ces penchants. Les années 1920-1930 voient apparaître la notion d'opinion publique, notamment avec la création des instituts d'étude de l'opinion¹. La publicité moderne réalise des enquêtes pour cibler les aspirations des consommateurs. Les journaux accordent de plus en plus d'attention au courrier des lecteurs. La production littéraire et filmique est influencée par ces réactions du public². Certains l'avouent aisément, tel Cagney qui en fait un de ses principes de travail³ ; d'autres doivent l'accepter. Le cinéma nazi, bien que fortement étatisé, a fonctionné dans une économie de marché. Comme aux États-Unis, le souci de gagner de l'argent, c'est-à-dire l'obligation de plaire, a tempéré la rigueur de l'idéologie⁴. La culture de masse, justement parce qu'elle est commerciale, fait preuve d'une certaine « élasticité », produit d'un dialogue entre une production et une consommation⁵.

Cette élasticité et la manifestation des dissensions sont favorisées, dans l'industrie culturelle, par deux facteurs. Premièrement, une *relative* liberté d'expression. Sans revenir sur le premier amendement américain, sur la loi française du 29 juillet 1881 ou encore sur l'article 118 de la Constitution de Weimar, rappelons que tous ces dispositifs légaux sont flexibles. La liberté d'expression est proclamée, mais également limitée par plusieurs critères que nous détaillerons au fil des pages⁶, parmi lesquels le caractère commercial de la production culturelle, le risque de

1. En Allemagne, en 1934, avec la *GfK-Nürnberg Gesellschaft für Konsumforschung* ; aux États-Unis, en 1935, avec la création par George Gallup de l'*American Institute of Public Opinion*, puis en France en 1938, avec l'Institut français d'opinion publique (Ifop) sur le modèle américain.

2. E. Smith donne l'exemple du magazine *Crime Busters* de chez Street & Smith, *pulp* dont la ligne éditoriale dépendait largement des commentaires des lecteurs. Chaque mois, deux ou trois pages de remarques – dûment analysées et traduites en directives littéraires – circulaient dans la rédaction. On demandait par ailleurs aux lecteurs épistoliers de préciser leur âge, travail, statut marital, salaire hebdomadaire, s'ils avaient une voiture, une assurance-maladie, etc., afin d'ajuster au mieux les publicités qui paraissaient dans le magazine (voir SMITH E., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, p. 52).

3. Ainsi, il tire une leçon de ses débuts parmi les acteurs de théâtre populaire à New York : « First of all, those vaudevillians knew something that ultimately I came to understand and believe – that audiences are the ones who determine material. They buy the tickets. It's only in *their* opinion that a thing is good or bad » (CAGNEY J., *Cagney by Cagney*, New York : Pocket Book, 1977, p. 42 : « Avant tout, ces comédiens savait quelque chose que j'ai finalement réussi à comprendre et auquel je crois : le fait que les spectateurs déterminent le contenu. Ils achètent leurs places. Une chose est bonne ou mauvaise de *leur* point de vue seulement. »

4. Voir CADARS P. et F. COURTADE, *Le cinéma nazi*, *op.cit.*, p. 27.

5. Voir MORIN E., *L'Esprit du temps 1*, *op.cit.*, p. 56.

6. En effet, nous n'avons pas la prétention de dresser ici un tableau de la censure et de ses pratiques dans les trois pays. Pour les seuls personnages de truands, cette tâche nécessiterait une étude à part entière. Nous nous contenterons donc de mentionner certains points précis et nous renvoyons à quelques ouvrages qui ont guidé nos recherches : CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris : CNRS Editions, 2005 ; COUVARES Francis G. (sous la dir. de), *Movie censorship and American Culture*, *op.cit.* ; DOHERTY T., *Pre-code Hollywood*, *op.cit.* ; BOYER Paul S., *Purity in Print : Book Censorship in America from the Gilded Age to the Computer Age*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2002 ; PETERSEN Klaus, *Zensur in der Weimarer Republik*, *op.cit.* ; LEGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970 ; MONTAGNE Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris : L'Harmattan, 2007 ; ORY Pascal (sous la dir. de), *La censure en France à l'ère démocratique, 1848-...*, Paris : Éditions complexes, 1997.

troubles publics et la représentation de crimes. Ce dernier point nous intéresse directement, précisons tout de suite qu'il constitue un élément central de toutes les réglementations : la représentation du crime fait l'objet de restrictions particulières dès 1881 en France¹ ou au sein du Code Hays² pour le cinéma américain, ou avec les lois allemandes sur le cinéma (12 mai 1920) et sur la protection de la jeunesse contre la littérature pernicieuse (18 décembre 1926). Par ailleurs, cette réglementation varie localement. Les commissions américaines adoptent des dispositions particulières pour chaque œuvre, dans chaque État ; en Allemagne, la police régionale peut refuser la représentation d'une pièce ou la projection d'un film dans un *Land* particulier ; de même, pour le cinéma français, si la Commission nationale donne son accord pour une œuvre, le maire peut interdire sa diffusion en évoquant des troubles à l'ordre public. Il n'y a, à chaque époque, ni permissivité complète, ni musellement total : la période du Front populaire connaît un renforcement de la censure filmique³ tandis que le régime nazi laisse d'abord certaines latitudes au roman criminel. La liberté d'expression est soumise à des jeux d'influence et des négociations. Celles-ci sont, par exemple, permises par le décret Herriot de 1928, instaurant une parité entre les représentants de l'État et les délégués de l'industrie cinématographique, qui peuvent faire valoir les intérêts de la profession. Pareillement, l'idée de négociation est au fondement des réglementations mises en place par les *MPPDA* [Motion Picture Producers and Distributors of America] afin d'éviter une loi de censure fédérale et se concilier les ligues de moralité⁴. L'autorégulation se fait aussi bien pour contenter les pouvoirs publics que pour satisfaire les spectateurs. Elle tente de concilier préoccupations économiques, morales et idéologiques.

Le deuxième facteur d'élasticité, pour l'industrie culturelle, est la recherche du consensus. Le principe est toujours commercial : plaire au plus grand nombre, éviter de s'aliéner un groupe en particulier, en lissant les discours et les prises de position les plus marqués. On a souvent considéré cet aspect consensuel dans le cinéma américain, mais on peut l'étendre à la production européenne⁵. En outre, il faut regarder ce compromis moins comme

1. Notamment avec les articles 23 et 24 de la loi du 29 juillet 1881 sur l'incitation au crime et au délit.

2. La question des atteintes à la loi concerne la première section des « applications particulières » du Code de 1930 et l'industrie filmique ajoutera de nouvelles « suggestions » à ce règlement, avant de les intégrer au Code en 1938. Pour le détail de ces textes, voir PRINCE Stephen, *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2003, pp. 293-303.

3. Un décret du 27 mai 1936 – hérité du précédent gouvernement, mais pas aboli par le Front populaire – soumet de fait les films à un pré-visionnage. Durant l'année 1937, la censure se fait plus sensible : en octobre, elle ne s'exerce plus huit jours avant la sortie du film, mais dès la remise du scénario tandis que les mises en scènes de gangsters ou d'attaques à main armée sont plus sévèrement contrôlées (Voir *Cinématographie française*, n° 957, 5 mars 1937, p. 9 et n° 992, 3 novembre 1937, p. 9).

4. Mentionnons brièvement la « formule » (*formula*) de 1927 avec ses « Don'ts and Be carefals » distinguant onze sujets interdits et vingt-cinq à manier avec précaution que l'on retrouvera dans le Code de 1930 dont le *Studio Relations Committee* (SRC) fait appliquer les principes par des « suggestions » aux producteurs. Cette application se fait plus rigoureuse en 1934 par l'action du *Production Code Administration* (PCA) soumettant les membres des *MPPDA* à soumettre leurs scénarios avant chaque tournage et les rendant passibles d'une amende de 25 000 dollars s'ils distribuaient ou exploitaient un film ne portant pas le sceau du PCA.

5. À titre d'exemple, citons deux auteurs français qui ne cachent pas leur recherche du compromis. René Clair constate en 1925 que le cinéma « est, avant tout, une industrie » et que « la principale tâche du réalisateur actuel

un « limage » des œuvres que comme un réservoir de significations. Noël Burch, à la suite d'autres chercheurs¹, examine un certain nombre de films qui font un « grand écart idéologique »² selon une stratégie de box-office devant satisfaire des publics radicalement différents. Il en déduit une ambiguïté³ tendancielle du cinéma américain qui peut révéler des contradictions sociales. Ces lectures divergentes sont le fait d'une diversité du public, mais aussi de la construction des œuvres, de leurs aménagements scénaristiques et esthétiques où peuvent se nicher plusieurs discours. Burch insiste sur les années 1960-1970, mais il reconnaît que ces ambiguïtés sont déjà présentes dans le cinéma de l'entre-deux-guerres. Après tout, les États-Unis n'étaient alors pas dénués de clivages idéologiques, entre le vieux Sud et la population urbaine de la côte Est, les ligues de vertu et la société de consommation, le regain de conservatisme et la fête des *roaring twenties*, la prohibition et les *bootleggers*. De là, l'ambiguïté d'un cinéma qui rend séduisant ce qu'en apparence il condamne. Cependant, ces dissensions peuvent se retrouver – bien que dans une moindre mesure – dans d'autres aires. La France, entre désir d'un retour à l'ordre et tentation des années folles, et l'Allemagne de Weimar, avec son instabilité politique et ses inégalités sociales, ont pu engendrer des œuvres chargées d'ambiguïtés.

Nous ne cherchons pas à défendre l'idée d'une interprétation illimitée et encore moins à nier une hégémonie idéologique dans les médias. Nous nous permettons seulement de nuancer les propos d'Adorno et Horkheimer : les publics sont susceptibles d'actualiser des significations divergentes, logées dans des détails qui contredisent l'œuvre dans son ensemble. Les conflits d'interprétations autour des truands ont un fondement socio-économique : ils ne sont pas seulement le reflet de volontés de pouvoir. Ils sont aussi la trace d'une commercialisation. L'ambiguïté que remarquait Foucault pour les premiers écrits criminels n'a pas disparu ; elle est exploitée.

2.5.3. Lectures de la culture de masse : vers une revalorisation ?

Les relations de pouvoir se reflètent dans l'interprétation des œuvres. Les normes sociopolitiques se retrouvent dans les manières – soi-disant correctes ou déviantes – d'interpréter les œuvres. Sans pouvoir examiner ces lectures dans leur diversité, on peut déjà remarquer

consiste à introduire par une sorte de ruse le plus grand nombre de thèmes purement visuels dans un scénario fait pour contenter tout le monde » (*Cinéma d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 149-150). Simenon, quant à lui, dans une lettre du 2 décembre 1931, reconnaît que son ambition est d'« écrire un roman capable d'intéresser tous les publics. C'est moins facile qu'on ne croit : ne pas rebuter les lettrés tout en restant compréhensible pour les simples » (*cit. in* BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français, op.cit.*, p. 151).

1. Il cite notamment WOOD Robert, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York : Columbia University Press, 1986. Voir BURCH N., « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », in *Réseaux*, vol. XVIII, n° 99, 2000, pp. 99-130.

2. *Ibid.*, p. 99.

3. N. Burch donne à l'ambiguïté une définition que nous conserverons à l'esprit pour la suite de notre travail : « une multiplicité structurellement articulée de polysémies, déterminant des lectures diverses et parfois contradictoires du film dans son ensemble » (*ibid.*, p. 110).

qu'il n'est idéologiquement pas neutre d'appauvrir la signification de la culture de masse¹. Par cette dépréciation, on conforte une réception naïve, apolitique de l'industrie culturelle et on facilite ainsi son influence idéologique. Cette idée d'un divertissement sans conséquence est prônée par les producteurs – pour des raisons commerciales – et leurs censeurs – pour des raisons politiques. Ces produits doivent amuser et non pas receler de « grands » messages. La dévalorisation esthétique permet de désamorcer *a priori* tout malentendu politique dans la culture de masse, mais aussi, le cas échéant, de la soumettre à la censure.

Cette vision de l'*entertainment* correspond à des intérêts commerciaux : « If you want to send a message, go to Western Union »² aurait dit Louis B. Mayer à ses réalisateurs. C'est aussi le point de vue de la Cour suprême, appelée à se prononcer sur l'interdiction de *The Birth of a Nation* de Griffith en 1915, qui statue : « the exhibition of moving pictures is a business, pure and simple ». Cette classification commerciale – dont le cadre juridique reste immuable jusqu'en 1951 – retire à l'industrie cinématographique la protection accordée par le premier amendement et ouvre la voie aux mesures de censure. Une logique comparable s'applique en France. L'arrêté Goguel du conseil d'État du 2 mars 1923, classe le cinéma parmi les « spectacles de curiosités »³ et non dans la catégorie des théâtres. La situation en Allemagne est un peu plus complexe. L'article 118 de la Constitution de Weimar stipule que la censure n'existe officiellement pas, sauf pour la littérature de basse-fosse et le cinéma⁴. Ce dernier est considéré comme un divertissement bon marché ; mais c'est surtout parce qu'il occasionne

1. Il y aurait beaucoup à dire sur la dévalorisation de la culture de masse et, inversement, sur sa réévaluation. Nous ne sommes pas les premiers à en faire l'analyse idéologique ou à considérer avec intérêt les productions culturelles mésestimées. Nous ne cherchons pas ici à avancer une thèse originale, à dessiller un public souvent averti, mais seulement à rappeler quelques précautions nécessaires quand on considère la culture de masse. Nous éviterons d'une part de la surestimer. En effet, une trop grande bienveillance couve souvent un certain populisme, valorisant les petites gens qui disent « vrai » face aux mandarins, incapables d'entendre le cri du peuple. D'autre part, le mépris de la « critique intellectualiste » est difficilement tenable. Quand elle ne l'ignore pas, elle considère cette production comme divertissement d'ilotes ou barbiturique du peuple. Elle fait preuve d'un ethnocentrisme de classe, voire d'une réaction de défense contre ce qui menace sa position sociale. E. Morin remarque à ce propos que l'intelligentsia est dépossédée par l'avènement d'un monde où la création artistique est désacralisée. C'est toute une conception de la culture qui est bafouée et le mépris critique serait une réaction de défense des mandarins. Il pose ainsi une question utile pour l'examen critique de notre propre travail : « dans quelle mesure sommes-nous nous-mêmes engagés dans un système de défense, inconscient parfois, mais incontestable toujours, contre un processus qui tend à la destruction des intellectuels que nous sommes ? » (MORIN E., *L'Esprit du temps*, 1, *op.cit.*, p. 19).

2. *Cit. in* BOURGET J.-L., *Hollywood, la norme et la marge*, *op.cit.*, p. 150 : « Si vous voulez envoyer un message, adressez-vous à Western Union ».

3. *Cit. in* MONTAGNE Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques* *op.cit.*, p. 128.

4. Citons à ce propos l'important article 118 : « Eine Zensur findet nicht statt, doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig » (*Cit. in* PETERSEN, *Zensur in der Weimarer Republik*, *op.cit.*, pp. 31-32 : « Une censure n'est pas établie, mais des dispositions divergentes peuvent être prises par voie légale concernant les spectacles de lumières. De même, les expositions et les représentations peuvent être sujettes à des mesures légales pour lutter contre la littérature malsaine et obscène et pour protéger la jeunesse »).

des rassemblements publics qu'il est contrôlé. En revanche, les imprimés font l'objet d'une différenciation artistique puisqu'on sépare la « haute » littérature et la *Schund- und Schmutzliteratur* dont la vente est restreinte par la loi du 18 décembre 1926. Cependant, si la définition de la *Schmutzliteratur* – concernant la sexualité – est relativement claire, celle de la *Schundliteratur* est laissée à l'appréciation des commissions. Dans les jugements, deux critères – encore imprécis – émergent. D'une part, le « peu de valeur » (*Wertlosigkeit*) de l'œuvre, c'est-à-dire quand elle est publiée pour des motifs purement commerciaux¹. D'autre part, l'imprimé doit donner une « völlig falsches Weltbild »² selon la loi de 1926, c'est-à-dire qui s'appuie sur les bas instincts du lecteur ou son ignorance du monde, selon un jugement de Leipzig³. Autrement dit, l'œuvre est artistiquement disqualifiée pour des motifs idéologiques.

Si durant Weimar les classifications en *schundig* demeurent rares⁴, sous le Troisième Reich, les décisions sont plus clairement orientées. Quand il ne s'agit pas d'une pure et simple interdiction policière, la classification est laissée à l'appréciation des juges et des commissions. Néanmoins, comme dans l'ensemble du domaine judiciaire, c'est la notion d'« interprétation illimitée » (*unbegrenzte Auslegung*)⁵ qui prévaut, subordonnant l'interprétation du code à la *Weltanschauung nazie*⁶. Parmi les concepts qui font l'objet de relecture, l'atteinte aux bonnes

1. « Wer nichts Beachtliches mitzuteilen hat und drucken lässt, ist Geschäftsmann » (« Grundsätzliche Entscheidungen der Oberprüfstelle Leipzig » (*Der Schundkampf*, vol. IV, n° 24, 4 janvier 1928, p. 4, cit. in KOSCH Günter et Mandred NAGL, *Der Kolportageroman : Bibliographie 1850 bis 1960*, Stuttgart – Weimar : J. B. Metzler, 1993, p. 309 : « Celui qui n'a rien d'important à exprimer et qui pourtant l'imprime est un homme d'affaires »).

2. « Image du monde complètement erronée ».

3. *Id.* : « wenn die Schrift entweder auf die niederen Instinkte der Leser oder auf ihre ahnungslose Weltfremdheit spekuliert » (« si l'imprimé spéculé soit sur les bas instincts des lecteurs ou sur leur candeur »).

4. Voir PETERSEN K, *Zensur in der Weimarer Republik*, op.cit., p. 169.

5. En effet, plutôt que de changer toutes les lois qui contrevenaient à l'idéologie nazie, on laisse aux juges la « liberté » d'interpréter les textes juridiques selon un « sentiment du droit » (*Rechtsgefühl*) que doit posséder un Allemand sain. *L'unbegrenzte Auslegung* mériterait d'être analysée plus longuement car elle a justifié la neutralisation des cadres formels de la loi, mais aussi la réinterprétation des textes juridiques et des représentations culturelles du crime. Néanmoins, nous ne saurions que trop recommander l'étude de Bernd RÜTHERS, *Die unbegrenzte Auslegung*, parue en 1968 et qui a marqué un tournant dans l'historiographie du droit allemand. (*Die unbegrenzte Auslegung. Zum Wandel der Privatrechtsordnung im Nationalsozialismus*, 6^e édition, Tubingue : Mohr Siebeck, 2005). Pour une présentation de ce travail, voir ROQUES Christian, « Interprétation de la loi et perversion du droit », in *Astérior*, n° 4, avril 2006, <http://asterion.revues.org/document650.html>.

6. Ainsi que l'écrit Carl Schmitt : « Das gesamte heutige deutsche Recht, einschließlich der weitergeltenden, positiv nicht aufgehobenen Bestimmungen muß ausschließlich und allein vom Geist des Nationalsozialismus beherrscht sein. [...] Jede Auslegung muß eine Auslegung im nationalsozialistischen Sinne sein » (SCHMITT C., « Nationalsozialismus und Rechtsstaat », *Juristische Wochenschrift*, 1934, cit. in RÜTHERS B. *Die unbegrenzte Auslegung*, op.cit., p. 175 : « L'ensemble du droit allemand actuel, y compris les anciennes dispositions toujours valides, dont la valeur positive n'a pas été abrogée, doit exclusivement être régi par l'esprit du national-socialisme. [...] Toute interprétation doit être interprétation dans un sens national-socialiste »). Rütters cite encore les « Principes directeurs concernant la position et les devoirs du juge » de Dahm, Eckhardt *et alii* qui stipulent : « Grundlage der Auslegung aller Rechtsquellen ist die nationalsozialistische Weltanschauung, wie sie insbesondere im Parteiprogramm und in den Äußerungen des Führers ihren Ausdruck findet ». (« Leitsätze über Stellung und Aufgaben des Richters », *Deutsche Rechtswissenschaft*, I, 1936, p. 123, cit. in *ibid.*, p. 175 : « Le fondement de toute interprétation des sources du droit est la vision du monde national-socialiste, telle qu'elle se trouve exprimée dans le programme du parti et dans les déclarations du Führer »).

mœurs¹ demeure un critère de classification pour la *Schund- und Schmutzliteratur*. Même s'il s'agit d'un cas extrême, il apparaît ici clairement que l'action politique concerne aussi bien la production que la réception des œuvres.

Cependant, la réception est moins conditionnée par le pouvoir judiciaire que par les cadres culturels (la tradition, la critique et les lecteurs autorisés) qui informent l'expérience du public. Le genre policier est nettement dévalorisé à cette époque. Les critiques, quand ils mentionnent de tels livres, s'excusent d'y trouver quelque plaisir. Si les œuvres d'influence anglaise peuvent, à la rigueur, faire l'objet de lectures éclairées (avec Walter Benjamin, Antonio Gramsci), les polars américains sont douteux, passables en tant que divertissements, mais indignes du champ littéraire. Hammett laisse entrevoir l'avis général à ce sujet quand il écrit à son éditrice : « I am one of the few – if there are any more – people moderately literate who take the detective story seriously. [...] Some day somebody's going to make "literature" of it [...] »². En effet, même les auteurs reconnus du genre policier ne le considèrent que comme une porte d'entrée vers la « vraie » littérature. C'est le cas, par exemple, de Simenon qui parle de « semi-littérature » lui permettant de faire ses armes. Quoi qu'il en soit, ce genre est minoré et, dès lors, n'est pas censé contenir une contestation sérieuse. Les figures criminelles ne sont pas tant coupées du peuple que la culture de masse n'est séparée de ses enjeux idéologiques.

Les représentations de truands seraient-elles donc rendues inoffensive par leur appartenance à l'industrie culturelle ? Deux éléments s'y opposent. Premièrement, la hiérarchie culturelle est poreuse. Il serait faux de dire que toutes les œuvres de notre corpus ont été dévalorisées. Ces figures de truands sont transgénériques et utilisées par des auteurs reconnus. *Berlin Alexanderplatz* a été l'événement littéraire de l'année 1929. Carco a toujours été épaulé par des parrains ou des marraines littéraires (Paul Bourget, Colette) ; son premier roman est édité au Mercure de France ; il remporte le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1922 et devient membre de l'Académie Goncourt en 1937, tout en continuant à publier ses œuvres chez des éditeurs grand public (Albin-Michel, Ferenczi). Au sein de la littérature et du cinéma de genre, nombreux sont les films à avoir eu un succès public et critique³ ; quelques auteurs s'émancipent de la place qui leur a été attribuée. Simenon est

1. Ainsi, dans une décision du tribunal en 1936 : Der Begriff eines "Verstoßes gegen die guten Sitten" [erhält] den Inhalt durch das seit dem Umbruch herrschende Volksempfinden, die nationalsozialistische Weltanschauung. (*Entscheidungen des Reichsgerichts in Zivilsachen*, n° 150, 1936, p. 4, cit. in *ibid.*, p. 218 : « Le concept d'une "infraction aux bonnes mœurs" [trouve] son contenu dans la sensibilité populaire régnante depuis la rupture, c'est-à-dire la vision du monde national-socialiste »).

2. HAMMETT D., Lettre à Blanche Knopf, 20 mars 1928, in *Selected Letters of Dashiell Hammett, 1921-1960*, éd. de Richard LAYMAN with Julie M. RIVETT, Washington D.C. : Counterpoint, p. 47 : « Je suis l'une des rares personnes – s'il en reste encore – moyennement cultivées, qui prennent le roman policier au sérieux. [...] Un jour un type en fera de la "littérature" [...] ».

3. Pour *Underworld*, Ben Hecht gagne un Oscar, lors de la première cérémonie de 1929 ; *The Public Enemy* et *Little Caesar* sont nominés en 1931 ; Cagney remporte l'Oscar du meilleur acteur en 1939 pour *Angels with Dirty Faces*, nommé trois fois cette année. *Les Bas-fonds* de Renoir remportent le prix Louis Delluc en 1937.

considéré de manière ambiguë. D'abord remarqué pour son étonnante prolixité¹, il dépasse bientôt le statut de romancier populaire. L'originalité des *Maigret* est assez sensible pour remettre en question la hiérarchie culturelle² ou pour que certains s'interrogent sur leur appartenance au genre³. À partir de 1933, Simenon entre chez Gallimard et commence à délaisser le roman policier. On parle de lui pour le prix Renaudot⁴ mais sa reconnaissance littéraire est loin d'être acquise⁵. De même la position de Hammett n'est pas fermement établie. Premier auteur de l'écurie *Black Mask* à accéder au statut de littéraire en publiant *Red Harvest* chez Knopf en 1929, il est lu par des publics populaires ou lettrés⁶. Cette reconnaissance déplaît même à ceux qui se grisaient de transgresser la hiérarchie culturelle⁷. Comme l'a montré Erin Smith, le clivage entre les *pulp magazines* et les revues plus cotées a souvent été exagéré, notamment par J.T. Shaw, afin de forger une identité éditoriale au magazine. Lire *Black Mask* avait l'attrait d'une mauvaise fréquentation, qui relativisait la hiérarchie culturelle tout en la reconnaissant.

Deuxièmement, certains auteurs peuvent jouer sur l'apolitisme apparent de la culture de masse pour distiller des propos subversifs dans un système qui leur est *a priori* hostile. L'exemple le plus évident est celui du *Dreigroschenoper* qui, en se conformant au goût du public bourgeois, fait également la satire du théâtre culinaire et de son idéologie. La pièce devait, par son succès, miner le système de l'intérieur⁸. Certes, l'histoire de la réception a montré que le

1. Voir ANDRIANNE René (sous la dir. de), *Sous les feux de la critique, 1925-1945*, Cahiers Simenon n° 14, Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, 2000. Pour la réception de Simenon durant notre période, on consultera également LEMOINE M., *Simenon face à la critique de 1936 à 1940 : jugements et rapprochements*, Cahiers Simenon n° 5, Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, 1991.

2. Un critique résume assez bien l'avis général à propos de Simenon : « Son énorme production et la cadence avec laquelle il reste en contact avec ceux qui le lisent chaque mois, ouvriers, snobs et gens du monde, suffiraient à eux seuls à en faire un maître ès roman policier. Un critique a pu dire avec raison qu'il avait fait entrer le roman policier dans la littérature » (RIVAL A., « Simples considérations sur le roman policier », *Jeune France littéraire*, Noël 1932, in ANDRIANNE R., *Sous les feux de la critique. op.cit.*, p. 44).

3. « Il passe pour un auteur de romans policiers. Or, ce qui compte le moins dans les romans de G. Simenon, c'est justement l'aventure policière » (CHABANNE J., « Peisson et Simenon », *Notre Temps*, 28 juin 1935, in *ibid.*, p. 91).

4. DESCAVES Lucien, « À qui le Goncourt ? Une date historique », *L'Œuvre*, 7 décembre 1933, in *ibid.*, p. 59.

5. Simenon conserve une place marginale chez Gallimard et Brasillach commentant son « premier roman » (*Le Testament Donadieu*) écrit : « Je préfère relire *L'Affaire Saint-Fiacre* et évoquer l'ombre de l'inspecteur Maigret » (BRASILLACH R., *L'Action française*, 15 avril 1937, in *ibid.*, p. 121).

6. Ainsi, Hammett est appelé le « darling of brows both high and low » par un journaliste commentant *The Thin Man* (CUPPY Will *New York Herald Tribunes Books*, 7 janvier 34, p. 11, cit. in SMITH E.A., *Hard-Boiled, op.cit.*, p. 35).

7. « Now that Dashiell Hammett is beginning to be taken seriously by the highbrows, my first enthusiasm for him is beginning to cool a little » (MATTHEW S.T.S., « M. Hammett Goes Coastin », *The New Republic* n° 77, 24 janvier 1934, p. 316, cit. in *ibid.* p. 36 : « Maintenant que les intellectuels commencent à prendre Dashiell Hammett au sérieux, mon enthousiasme à son égard commence à tiédir »).

8. Adorno commentait ainsi le succès du *Dreigroschenoper* qui a été « avalé » par la société bourgeoise : « Indessen, es ist noch die Frage, wie ihr die Mahlzeit bekommt. Denn noch als Genussmittel bleibt die *Dreigroschenoper* gefährlich » (ADORNO T.W., « Zur Musik der Dreigroschenoper », in Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch, op.cit.*, pp. 186-187 : « Toutefois, on peut se demander comment vous allez le digérer. Car même en tant que friandise *L'Opéra de Quat'Sous* reste dangereux »).

Dreigroschenoper a été digéré sans encombre par l'industrie culturelle. Toutefois, Brecht, lors du procès retentissant qu'il intente contre l'adaptation filmique de son œuvre, saisit l'occasion de mettre à jour le fonctionnement de cette industrie¹. Bien qu'il ne réussisse pas à faire interdire le film, cette défaite judiciaire est une victoire politique. En effet, Brecht considère ce procès comme une « expérience sociologique » (*ein soziologisches Experiment*) qui dévoile certaines contradictions idéologiques et notamment l'apolitisme commercial de l'industrie filmique.

Par ailleurs, la dévalorisation culturelle et l'apolitisme apparent du roman policier peuvent aménager des espaces non-contraignants dans les systèmes totalitaires. Le *Krimi* sous le Troisième Reich a pu échapper à la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) de la littérature justement parce qu'il n'était pas considéré comme de la littérature. Beaucoup d'auteurs de *Krimis* sont des écrivains occasionnels moins contrôlables par la *Reichsschrifttumskammer* (« Chambre des écrivains du Reich » – *RSK*). Sans être des brûlots politiques, les *Krimis* peuvent représenter des havres de résistance discrète. Horst Denkler parle à ce sujet de livres dont les auteurs profitent « von der literarischen Unauffälligkeit der Unterhaltungsliteratur »² pour prendre position contre le régime. On peut effectivement voir dans cette discrétion une mise en pratique des préceptes brechtiens pour écrire la vérité :

Tatsächlich kann ein hohes literarisches Niveau einer Aussage als Schutz dienen. Oft allerdings erweckt es auch Verdacht. Dann kann es sich darum handeln, daß man es absichtlich herabschraubt. Das geschieht zum Beispiel, wenn man in der verachteten Form des Kriminalromans an unauffälligen Stellen Schilderungen übler Zustände einschmuggelt.³

Marginalisé, le genre se retire d'un système culturel assujéti au régime. La lecture même de ces livres prétendument apolitiques devient politiquement suspecte. Alors que le temps libre doit être mis au service du régime, que les livres politiques sont particulièrement valorisés, la lecture de pur divertissement est dénoncée comme égoïste. Selon Hannah Arendt, cette défiance envers la séparation de la sphère sociale et du divertissement est propre aux régimes totalitaires qui refusent de laisser subsister entre les sujets certains liens communautaires (familiaux, culturels) qui ne sont pas encadrés politiquement⁴. En 1937 par exemple, une étude psychologique du lecteur de *Krimis* parle non de lecture mais d'une « occupation »

1. Voir BRECHT B., *Der Dreigroschenprozess*, in Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch*, *op.cit.*, pp. 81-121.

2. « De la discrétion littéraire de la littérature de divertissement ». DENKLER H., « Was war und was bleibt? Versuch einer Bestandausnahme der erzählenden Literatur aus dem "Dritten Reich" », in *Zeitschrift für Germanistik*, 9, n° 2, mars 1999, pp. 289-290 : « de la discrétion littéraire de la littérature de divertissement ».

3. BRECHT B., *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, in *Gesammelte Werke*, t. 18, *Schriften zur Literatur und Kunst I*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1967, p. 233 : « De fait, un haut niveau littéraire peut servir d'enveloppe protectrice à une idée. Mais il est de fait aussi qu'il éveille les soupçons. Il peut être alors indiqué de le rabaisser intentionnellement. C'est le cas par exemple lorsque, dans la forme méprisée du roman policier, on glisse en contrebande en quelques endroits, sans éveiller l'attention, des descriptions des maux sociaux ». Difficile de savoir si certains auteurs de *Krimis* ont eu connaissance de ce texte durant la période étudiée. Rappelons simplement qu'il a été publié en 1939 dans le *Pariser Tageblatt* puis en 1940 dans *Unsere Zeit*, qui fut expédiée clandestinement en Allemagne.

4. Voir ARENDT Hannah, *Le Système totalitaire*, trad. de Jean-Loup BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LÉVY, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 46.

(*Beschäftigung*) anesthésiante qui serait inutile si le lecteur était pleinement satisfait de son quotidien¹. S'il est insatisfait, il devient louche. Les frustrations journalières ne sont pas le fait de la société – *i.e.* du régime – mais de la responsabilité du lecteur, ou plus exactement de son état d'esprit et de sa constitution nerveuse². La lecture est ainsi typifiée et médicalisée. De tels propos sont rares, mais ne font que caricaturer une tendance à vouloir régenter les goûts du public. Ils témoignent surtout d'une inquiétude face à une production culturelle qui n'est pas complètement maîtrisée par les institutions.

Ces remarques sur la culture de masse sont relativement longues, mais elles constituent une propédeutique à notre travail. En outre, elles visent à nuancer la conception d'une industrie culturelle comme instrument de domination idéologique et de standardisation. Certes, cette production permet un quadrillage de la société et l'installation d'un discours normatif. Néanmoins, on ne peut confondre propagande et *entertainment*. Si une orientation idéologique d'ensemble est indéniable, elle n'est ni univoque ni immédiate, mais toujours tempérée par un souci de rentabilité. Le pouvoir commercial du public explique la présence de motifs divergents au sein des œuvres. Le public et les personnages de truands s'informent réciproquement. De même que les conventions du genre et la censure fournissent des points d'appui à la créativité, de même les mauvais garçons de l'industrie culturelle servent de support aux aspirations du public.

3. Perspectives et mouvement d'ensemble : de la punition à la réappropriation

Précisons pour finir dans quels courants critiques se place notre analyse.

Bien qu'influencée par la tradition britannique des romans de détection³, la critique hexagonale reconnaît assez tôt l'originalité de certaines enquêtes. La sensualité de la prose simenonienne est perçue par ses contemporains. Roger Caillois⁴ est un des premiers à remarquer que ce qui n'est pas encore appelé « polar » détourne le roman policier de sa vocation

1. EICHBERG Arnold, «Der Kriminalromanleser. Eine psychologische Studie», in *Die Zeitschrift der Leihbücherei*, vol. 6, n° 18-19, 25 septembre – 10 octobre 1937, pp.10-11. La *Zeitschrift der Leihbücherei* («Revue de la bibliothèque de prêt») était un bimensuel devant orienter et conseiller les bibliothécaires dans leurs choix d'ouvrages.

2. Eichberg parle même d'un «dérèglement des glandes» («gestörte Drüsenfunktion») et conclut : «Wir haben bei ihnen mit schwachen und pessimistischen Naturen zu tun, die nicht den Mut und die Charakterstärke aufbringen, ihre Lage zu bessern» («Avec eux, nous avons affaire à des natures faibles et pessimistes, qui ne possèdent ni le courage ni la force de caractère pour améliorer leur condition» (*ibid.*, p. 10).

3. Dans cette perspective d'un roman ratiocineur où le criminel a moins d'importance que l'énigme policière, citons l'importante étude de Régis Messac sur *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique* (1929).

4. Voir CAILLOIS R., «Puissances du roman» [1942], in *Approches de l'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 177-205.

intellectuelle. À partir de 1949, avec le lancement de la collection « Série Noire », le genre *hard-boiled* se matérialise en France. Dès lors, la critique française a été prompte à distinguer le polar du roman de détection et à s'intéresser – notamment par les *Chroniques* (1975-1996) de J.-P. Manchette – à la violence, aux motifs sociaux et politiques de ces romans noirs. Dans cette perspective, nous nous sommes notamment appuyés sur les récents travaux de Benoît Tadié¹. Tout en liant le développement du polar aux grands événements de l'histoire américaine – et notamment au traumatisme de la première guerre mondiale –, il souligne la circulation des motifs et des écritures entre ces publications souvent déconsidérées et la littérature reconnue². Ce travail nous a fourni de nombreux arguments, mais nous divergeons quand B. Tadié affirme que le polar montre le délitement d'un monde sans proposer aucune forme de remède³. Nous pensons que, si ces fictions n'indiquent aucune solution, ils fournissent néanmoins aux lecteurs des outils pour s'orienter dans la société urbaine moderne.

En ce qui concerne le genre policier en Allemagne, la critique est beaucoup moins abondante, notamment sur le *Krimi* durant la période nazie. Pendant longtemps, les historiens de la littérature n'ont considéré la production qu'à partir des années 1960, avec Hansjörg Martin, -ky (pseudonyme d'Horst Bosetzky) et Michael Molsner⁴. Assez récemment encore, certains critiques niaient l'existence du genre criminel dans l'entre-deux-guerres⁵. Cette myopie reflète un accès difficile au matériau et, pendant longtemps, une absence de repères bibliographiques sérieux. La plupart des collections appartiennent à des particuliers⁶ et les catalogues des bibliothèques publiques sont lacunaires. Parmi les études critiques, il faut citer l'article pionnier (1973) de Walter T. Rix⁷ sur le roman criminel dans les régimes totalitaires. Bien que ce texte soit pertinent, il subsume sous la notion d'« États totalitaires » (*totalitäre Stäate*) le Troisième Reich et la République démocratique d'Allemagne, et ne considère ces écrits que comme des instruments du pouvoir. Plus

1. TADIÉ B., *Le Polar américain : la modernité et le mal*, Paris : PUF, 2006.

2. *Ibid.*, p. 3 : « le polar n'est pas, ou pas seulement, de la fiction de série ou de gare, ni de la paralittérature condamnée à reproduire en circuit fermé une mythologie creuse [...] mais une forme romanesque motivée, en prise sur l'histoire et la société de son temps, dont le développement est lié, à partir des années 1920, à celui de la pensée et de la littérature dites sérieuses. »

3. TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, p. 3.

4. À titre d'exemple, la seule bibliothèque publique spécialisée – la *Krimibibliothek*, fondée en 1999 et rattachée à la *Stadtbibliothek* de Brême – propose un fonds de 4 500 imprimés, exclusivement publiés après 1965.

5. Ainsi, en 1997, Alf Mayer-Ebeling écrivait : « En bref : sous le national-socialisme, les romans criminels (et le crime) ont été interdits. Les Nazis avaient le monopole d'État du crime » (MAYER-EBELING Alf, « Der Mann, der uns Chandler und Hammett brachte. Krimipionier Karl Anders und seine Krähen-Bücher », in SCHINDLER Nina (sous la dir. de), *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*. Hildesheim : Claassen, 1997, p. 105).

6. Notons cependant, depuis 2007, l'ouverture au public par Mirko Schädel de son importante collection personnelle (4 500 titres de langue allemande, publiés entre 1796 et 1945) à Stollhamm (Basse-Saxe) ainsi que la fondation de la « Krimihaus », regroupant 26 000 titres à Hillesheim (Rhénanie-Palatinat).

7. RIX Walter T. « Wesen und Wandel des Detektivromans im totalitären Staat », in BUCHLOH Paul et Jens BECKER (sous la dir. de), *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 121-134.

nuancé, K. Hickethier¹ postule l'existence d'une importante littérature criminelle durant la période et s'intéresse brièvement à la mise au pas des personnages et des décors dans les *Krimis*. Enfin, depuis une dizaine d'années, C. Würmann fournit une vue d'ensemble du genre sous le Troisième Reich, s'attachant à en révéler les contradictions surtout pour la période 1940-1945. Même si la pression idéologique est indéniablement accentuée par la propagande et les restrictions de guerre, on regrette cependant que M. Würmann néglige la production antérieure à 1939 qu'il qualifie même de «largement apolitique»². Or, cet apolitisme est des plus suspects : n'est-ce pas justement par un parti pris non déclaré que s'imposent souvent les normes du pouvoir ? Inversement, cette marge d'apolitisme ne peut-elle pas apparaître comme un exil idéologique ?

D'autres travaux abordent plus directement la question des figures criminelles. Notons dans ce domaine une carence d'ouvrages concernant la France. Nous avons le plus souvent dû nous aider de monographies sur des auteurs particuliers, réduites à quelques titres pour un écrivain comme Carco. Les seuls travaux satisfaisants sont ceux de Louis Chevalier et de Dominique Kalifa³ qui traitent cependant de la période de l'avant-guerre. Nous nous en sommes toutefois servis dans la mesure où ces historiens s'intéressent aux représentations littéraires du crime et à leur portée idéologique, pointant certaines ruptures et continuités dans l'entre-deux-guerres. Pour la période weimarienne, deux études nous furent particulièrement utiles. Premièrement, celle de Birgit Kreuzahler⁴ sur l'image du criminel (*Verbrecher*) durant la République. L'ouvrage propose un panorama complet des principales publications selon leurs sensibilités politiques. Néanmoins, la démarche n'est pas comparatiste et néglige l'examen des discours criminologiques. Cette approche a longtemps été ignorée, peut-être par manque d'analyses historiques sur la formation de la criminologie allemande. C'est du moins l'argument avancé par Haniah Siebenpfeiffer⁵, dans son étude des discours sur le criminel sadique (*Lustmörder*) dans la période weimarienne⁶. Si son travail nous fut précieux, cette aide

1. HICKETHIER Knut, «Der Alte Deutsche Kriminalroman. Von vergessenen Traditionen», *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, vol. 31, n° 144, 1986, pp. 15-23.

2. WÜRMAN C., «Zum Kriminalroman im National-Sozialismus», *art. cit.*, p. 163.

3. CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris : Plon, 1958 ; KALIFA D., *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris : Fayard, 1995.

4. KREUTZAHLER B., *Das Bild des Verbrechers*, *op.cit.*

5. SIEBENPFEIFFER H., «Böse Lust», *op.cit.*. Elle s'appuie en cela sur le tableau historiographique que dresse Richard Wetzell – autre historien qui nous fut fort utile – de la criminologie allemande. Il faut ici préciser que, dans l'ensemble, les recherches concernant la justice et la police allemande doivent prendre en compte les débats propres à cette aire. En effet, après la deuxième guerre mondiale, une partie des juges, des policiers et des criminalistes, devenus historiens, ont atténué la responsabilité des institutions judiciaires, de la *Kriminalpolizei* ainsi que les éléments de continuité entre la criminologie de Weimar et celle du Troisième Reich, pour faire porter toute responsabilité à la SS et la Gestapo. Ainsi, les historiens des années 1950-1960 ont pu minimiser leur rôle ou celui de leurs collègues, et ne pas transgresser les limites de la décence (*Taktgrenze*) chère aux tenants de la discipline. Voir WETZELL R., *Inventing the Criminal : A History of German Criminology, 1880-1945*, Chapel Hill et Londres : The University of North Carolina Press, 2000 et WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, *op.cit.*, pp. 10-11.

6. Elle s'inscrit ainsi dans un courant critique pluridisciplinaire, influencé par Foucault, et qui a débuté en Allemagne avec les travaux de Jörg Schönert et Joachim Linder. Voir notamment SCHÖNERT Jörg et Joachim

fut limitée puisque l'étude se concentre non pas sur les *Berufsverbrecher*, mais sur les tueurs, la domination masculine et les violences faites aux femmes.

La critique américaine s'est largement intéressée aux truands. Il serait fastidieux de dresser ici une liste des ouvrages qui leur sont consacrés. Notons que, très tôt, la critique a remarqué leur portée idéologique. Robert Warshow dans son article devenu classique *The Gangster as Tragic Hero* (1948)¹, voit dans cette figure une négativité sociale, l'expression du refus de l'américanisme. Cette conception d'un truand contestataire a perduré, mais depuis une quinzaine d'années d'autres perspectives s'ouvrent aux critiques. Si l'analyse des relations de pouvoir tient encore une place importante, quelques ouvrages sortent de cette problématique pour considérer les truands comme des artefacts culturels au service du public². On pense notamment à *Inventing the Public Enemy* (1996) de D. Ruth et *Hard-Boiled* (2000) d'E. Smith, influencée par Michel de Certeau. Ces travaux analysent des documents variés (journaux, publicités, films, romans, etc.) en s'attachant aux effets et aux interprétations de cette production. Face à la versatilité des actes de lecture, ils conservent toutefois un aspect conjecturel.

Si nous nous appuyons sur tous ces travaux, nous nous en distinguons également. Par notre démarche comparatiste qui a pour dessein de mettre à jour les divergences de discours entre les aires culturelles, les supports et les sensibilités. D'autre part, nous tenterons de nous différencier des *cultural studies* en accordant une certaine importance aux analyses formelles. Les travaux de D. Ruth, par exemple, s'intéressent surtout aux articles de journaux, pour saisir la figure du gangster dans la culture américaine et non pas spécifiquement dans la littérature et le cinéma américains. Les « microlectures » qui s'insèrent dans notre étude s'appuient sur une analyse des discours, mais ont à charge de faire ressortir l'originalité des œuvres et leurs potentialités d'interprétation.

Ces virtualités permettent d'éviter un dernier écueil, celui de la téléologie. En effet, l'étude idéologique de la production culturelle porte, en Allemagne, l'héritage de Siegfried Kracauer et *De Caligari à Hitler* (1947). Le titre indique le mouvement d'ensemble : les films de l'époque weimariennes auraient attisé les tendances profondes du peuple allemand qui auraient conduit à l'avènement du nazisme. L'apport de Kracauer est d'avoir considéré le film non pas comme la production d'une subjectivité particulière mais comme le reflet d'une conscience – ou plutôt d'un subconscient – sociale dans son ensemble. Cependant, pris dans l'illusion rétrospective de l'après-guerre, il réduit la richesse des œuvres. En outre, il déplace la responsabilité de la sphère politique à la sphère esthétique, des citoyens aux films. En privant le spectateur d'un sens critique, Kracauer participe de l'idéologie de la résignation (*Schicksalsideologie*) qu'il

LINDER (sous la dir. de) : *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens*, Tubingue : Niemeyer, 1983 ; *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion narrativer Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*, Tubingue : Niemeyer, 1999.

1. Repr. in WARSHOW R., *The Immediate Experience : Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard : Harvard University Press, 2001, pp. 97-105

2. Pour une recension de ce récent courant critique, voir BRAUER Stephen, « An Aesthetics of Crime », in *American Quarterly*, vol 53, n° 3 septembre 2001, pp. 535-547.

dénonçait dans la production weimarienne. Pour notre part, nous éviterons de fermer les interprétations et, en particulier, de considérer chaque truand weimarien comme un précurseur de Hitler. Nous ne chercherons pas non plus à dégager une mentalité nationale à l'origine de toute production – idée d'autant plus absurde quand on connaît les migrations internationales dans l'industrie du film à cette période. Au fil de notre étude, nous veillerons à diversifier les pivots de comparaisons pour ne pas nous enfermer dans une logique d'aires culturelles et pour assouplir notre problématique d'ensemble.

Si notre réflexion prend en compte le contexte historique, notre propos ne suit pas un cours diachronique. On aurait pu scinder la période d'étude en deux parties, dont la médiane serait les années 1933-1934 avec l'avènement du Troisième Reich, du New Deal et les émeutes de février 1934 qui ont prélué au Front Populaire. Cette division, en partie fondée, aurait cependant privilégié l'image de truands comme traumatismes de la guerre, puis d'une reprise en main des pouvoirs ou d'un triomphe des revendications sociales en France. Elle aurait aussi négligé les dissensions qui coexistent dans la production culturelle et effacé la persistance de certains motifs après 1933. Surtout, elle n'aurait pas permis de présenter immédiatement les évolutions des personnages comme le fait notre travail organisé autour de trois mouvements successifs : la punition, la discipline et l'appropriation des truands.

Ces trois parties reposent sur la problématique du contrôle social pour finalement s'en éloigner. La première s'intéresse au châtement : comment sa représentation doit impressionner le public et affirmer les pouvoirs établis. La deuxième s'attache non plus à l'acte ponctuel de punir, mais à la discipline qui constitue les truands comme des êtres intégralement criminels pour étendre le contrôle à toute la société. Enfin, la dernière partie examine les utilisations singulières que font de ces représentations les œuvres et leurs publics. Par rapport à notre problématique initiale, inspirée par Foucault, notre propos connaît donc un élargissement et un assouplissement progressifs. En son sein, nous tenterons d'infléchir nos modèles théoriques, de les confronter à ceux d'autres penseurs (Norbert Elias, Michel de Certeau, entre autres) et de remettre en cause ces schémas par l'analyse des œuvres. Ainsi, chaque partie se compose de deux chapitres dont l'un peut apparaître comme la modulation de l'autre.

Le premier chapitre examine les mises à mort des truands et les conflits de pouvoirs qui se cristallisent dans cette scène. Cette entrée en matière n'est pas seulement une allusion aux premières pages de *Surveiller et Punir* ; elle permet de faire apparaître des ambivalences que nous retrouverons par la suite. Le pouvoir pénal peut se faire écrasant, les truands peuvent toujours être transfigurés par la mort. Ces conflits incitent à occulter le spectacle de la mort – jusqu'à le rendre secret dans le cas d'un pouvoir autoritaire – mais cette disparition du châtement s'explique aussi par l'évolution des sensibilités. L'importance de l'opinion publique justifie, dans un deuxième chapitre, une étude des représentations de la mort et de la violence. Les truands qui se massacrent apparaissent comme des rejetons de la première guerre mondiale. Cependant, la violence est aussi source de plaisirs, sadiques et voyeuristes. La punition est aussi bien objet de crainte qu'occasion de divertissement.

L'efficacité du contrôle social ne réside pas tant dans le châtement que dans l'établissement de personnalités criminelles. Le troisième chapitre examine les diverses théories criminologiques qui ont façonné les truands. La criminalité par choix, les thèses médicales – biologisme, racisme, psychiatrie –, ou encore les explications sociologiques : tous ces discours se retrouvent et se mêlent dans les œuvres. Un même truand cumule de nombreux traits théoriques ; certains sont des palimpsestes de la criminologie. Les œuvres usent des thèses scientifiques pour amuser le public ou l'inquiéter. Ces figures justifient en tout cas la mise en place de mesures de contrôle que le chapitre 4 analyse, en faisant apparaître, dans les représentations du maillage social, un double mouvement : d'une part, elles permettent une critique des pouvoirs, d'autre part elles instillent une rhétorique de l'insécurité qui entérine une reprise en main policière. Les figures criminelles attisent et irritent les dispositifs de contrôle, mais elles disposent d'échappatoires pour que la dynamique continue de fonctionner.

La critique des relations de pouvoir peut être plus indirecte (chap. 5). Les œuvres poussent les discours établis dans leurs retranchements soit en éprouvant la rationalité des représentations criminelles, soit en dénonçant leurs supports de diffusion, soit en laissant entendre des voix jusqu'ici tuées. Des résistances ? Disons plutôt que l'originalité des œuvres déborde les seuls desseins coercitifs. Le dernier chapitre s'intéresse aux lectures qui considèrent les truands non plus comme un instrument du pouvoir, mais comme un outil d'orientation et de cohésion sociales. Dans un monde bouleversé, ces figures sont susceptibles de proposer de nouveaux modes de vie, de montrer comment gravir les échelons et évoluer dans la société de consommation. Ils illustrent de relations sociales, répréhensibles et séduisantes, et participent même d'une unité nationale. Les truands sont finalement d'utilité publique.

PREMIÈRE PARTIE

AUX ORIGINES DU TRUAND: SA MISE À MORT

SI LES FIGURES DE TRUANDS sont des outils de contrôle social, soumises aux logiques de punition et de dissuasion, elles doivent figurer en bonne place sur l'échafaud. Par l'exécution, le pouvoir se proclame victorieux de ceux qui l'ont défié et incite le public à rester dans le droit chemin. Ainsi, les truands apparaissent souvent comme des gibiers de potence : leur carrière criminelle les mène devant le bourreau à moins qu'une rafale de balles n'accomplisse auparavant son office. La scène est si familière que le public voit la mort comme le dénouement ordinaire de la criminalité. Elle est son horizon d'attente.

La mise à mort constitue sans nul doute une scène matricielle dans les représentations de truands. Paroxysme du châtement et de la dissuasion, l'exécution publique est ancrée dans la culture populaire qui en conserve la mémoire. Pour en souligner l'importance dans la logique punitive, Michel Foucault commençait *Surveiller et Punir* par de longs récits de supplices du XVIII^e siècle. L'exécution était alors un spectacle, censé terroriser la foule, et dont les rapports détaillés devaient en propager l'effroi et la moralité. Le condamné y avouait et expiait ses fautes, le récit de ses crimes étant lié à la vision de son châtement. Les truands de notre corpus, souvent punis à l'écran ou en bas de page, semblent poursuivre cette littérature de supplices. Pour autant, la survivance de ce motif ne garantit pas forcément le contrôle social car il perdure au sein d'une logique pénale, d'une sensibilité et d'une production culturelle qui ont évolué. Que représentent ces mises à mort ? Ces punitions servent-elles encore efficacement la dissuasion ?

L'affirmer serait hâtif et simplificateur. Si l'on étudie le truand en fonction de sa mise à mort, il faut considérer les modalités de celle-ci, qui ne se déroule pas de la même manière et n'a pas la même signification au XX^e siècle, en Allemagne, aux États-Unis ou en France. Les évolutions historiques de la peine capitale ont été largement étudiées¹, souvent

1. On peut, bien entendu, citer *Surveiller et Punir* de Michel Foucault, mais également : BANNER Stuart, *The Death Penalty. An American History*, Cambridge (MA) et Londres : Harvard University Press, 2002 ; GORECKI Jan, *Capital Punishment : Criminal Law and Social Evolution*, New York : Columbia University Press, 1983 ; MASUR Louis P., *Rites of Execution : Capital Punishment and the Transformation of American Culture, 1776-1865*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1989 ; EVANS Richard J., *Rituals of Retribution : Capital Punishment in Germany*

en s'interrogeant sur la réception de l'exécution. Outre Foucault, des historiens ont souligné l'attention croissante des pouvoirs politiques aux affects du public et l'ont liée à une transformation majeure : la disparition progressive de la mise à mort. Pouvant mener à des désordres, ce spectacle doit être occulté. Dès lors, si l'on veut voir dans les truands modernes les héritiers de la littérature de supplices, il faut tenir compte de l'ambivalence de l'exécution mais aussi de son archaïsme. Plus que la gloire du criminel ou la dissuasion des spectateurs, c'est la représentation publique elle-même qui pose problème. Comment comprendre le retour sur scène de ce qui est désormais caché par la pratique pénale ? S'agit-il d'un rappel à l'ordre, d'une provocation ou d'un vieux cliché ? Que gagne ou que perd l'exécution à être montrée ?

La société qui se prétend civilisée ne fait plus un spectacle de la peine capitale. L'exécution soulève l'indignation quand elle est publique ; la dissuasion se heurte à la répugnance des mœurs, autre composante du contrôle social. Comment justifier une exhibition, désormais qualifiée de pratique « barbare » ? Qui peut assumer un tel spectacle sans devenir coupable d'un voyeurisme morbide ? Si la violence indigne, c'est aussi parce qu'elle rappelle celle qui a déferlé sur l'Europe : la mort industrialisée au nom de la civilisation. L'exécution du truand révèle les ambivalences des sensibilités dans l'entre-deux-guerres. Le spectacle de la mort choque, mais il peut également jouer sur des pulsions occultées par le processus de civilisation. Au-delà de la punition, on peut voir dans l'exécution la satisfaction de désirs habituellement refoulés sur laquelle se greffe une industrie du spectacle. La mort du truand, en tant que divertissement, doit rester plus attractive que menaçante et prendre ses distances avec l'austère procédure judiciaire. La logique commerciale prend-elle le pas sur le contrôle social ? La punition deviendrait alors un prétexte qui, loin de garder le public dans le rang, lui vendrait des plaisirs interdits.

Les relations de pouvoir dans la représentation du châtement et sa réception par la sensibilité moderne constituent les premiers deux axes d'analyse pour la mise à mort du truand. Cependant, ils demandent à être nuancés. Il faut garder à l'esprit la diversité des pratiques pénales, les conflits entre leurs différents acteurs et la diversité des sensibilités. La mise à mort n'est pas le fait d'un pouvoir unanime. Elle est objet de débats dont les questions et les contradictions se reflètent dans la production culturelle. Pour chaque pays étudié, les modalités du châtement diffèrent sensiblement, notamment en ce qui concerne sa publicité ou son occultation. En outre, les mises à mort ne suivent pas une courbe régulière de décroissance durant la période : on assiste à un regain d'exécutions après 1933 en Allemagne et aux États-Unis. La conception du truand diverge selon la situation et la culture pénales de chaque pays. Notre corpus suit-il l'évolution de la peine capitale ou y introduit-il des distorsions ? Comment y voir un rétablissement de la légalité si l'exécution ne se fait pas dans les règles, voire se fait hors-la-loi ? Enfin, on constate que si la mort est familière au public américain, elle se rencontre moins fréquemment dans les œuvres françaises et allemandes. Comment expliquer

1660-1987, New York : Oxford University Press, 1996 ; BERTRAND Régis et Anne CAROL (sous la dir. de), *L'exécution capitale : Une mort donnée en spectacle XVI^e-XX^e siècles*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003.

ce déséquilibre ? Est-ce le symptôme d'une culture américaine de la violence, d'une pudeur européenne, d'un traumatisme de la guerre ? Si la tradition culturelle et l'histoire récente ont sans aucun doute façonné le spectacle de la mort, son mode de production et de diffusion a également pu en modifier la perception : la trivialité et la fréquence de la mort aux États-Unis s'expliquent aussi par le développement de l'industrie culturelle dans ce pays et par les contraintes productives – la censure et ses contournements – qu'elle s'est imposée.

Pour analyser les mises à mort du truand, nous ne nous limiterons pas à la peine capitale accomplie dans son strict cadre légal. En effet, les exemples d'une telle exécution sont rares dans notre corpus, la procédure en vigueur s'accommodant mal des impératifs du spectacle. Le plus souvent les truands meurent avant de comparaître devant un tribunal, dans la rue. Qu'ils soient abattus par la police ou éliminés par des rivaux, leur fin brutale est censée remplir une même fonction dissuasive. L'étude prendra donc en compte toute mort concernant un personnage de truand, du règlement de comptes au suicide. Plus largement, elle s'intéressera à la perception de la violence corporelle, afin d'esquisser le cadre culturel dans lequel la représentation de la mise à mort peut prendre effet.

L'analyse s'intéresse successivement à deux aspects de l'exécution. Dans une perspective volontairement réductrice, un premier chapitre est consacré aux relations de pouvoir dans les représentations de la mise à mort : comment les truands mis en scène jouent en faveur du contrôle social ? Puis, nous confrontons cette première lecture aux changements des pratiques pénales pour mettre en évidence la portée polémique d'un tel spectacle. Le condamné peut être glorifié et la peine de mort doit se justifier, apparaître comme méritée et nécessaire. Le deuxième chapitre, plus synthétique mais adoptant une perspective plus large, examine comment la violence et ses représentations se sont transformées pour s'intégrer au monde moderne. Qu'elle soit le fait du pouvoir pénal ou des truands, la violence se civilise et devient acceptable. Certes, elle choque encore, mais elle divertit surtout et se consomme.

Notre propos est de démontrer que si le spectacle de la mise à mort perdure dans le corpus – notamment américain –, sa fonction au sein du contrôle social est à nuancer. Derrière la logique punitive apparaissent des résistances, du plaisir et des motivations commerciales. La mort du truand ne signifie pas forcément le triomphe de la justice ; elle n'affirme pas tant le pénal qu'elle ne le met en question ; elle effraye moins qu'elle ne divertit. Triomphe de la police ou du truand, la mise à mort spectaculaire se fait à l'encontre de la légalité. L'exécution n'est plus solennelle mais elle s'apparente à un divertissement de masse, vidé de sa substance pénale, que seul un jeu sur les conventions peut encore subvertir.

CHAPITRE I

LE TRUAND EXÉCUTÉ : DISSUASION, CONTESTATION ET INDÉCENCE

DE NOMBREUSES ŒUVRES SEMBLENT prolonger la tradition de la littérature de l'échafaud. Les fonctions punitive et dissuasive de l'exécution sont souvent manifestes. Il s'agit de châtier mais aussi d'épouvanter. Les œuvres présentent au public une chute du truand conçue comme inéluctable et d'autant plus brutale qu'elle advient après une fulgurante ascension. Néanmoins, l'ambivalence de l'exécution ressurgit également et le truand prend des allures héroïques. Son exécution oscille entre l'affirmation d'un pouvoir et sa contestation.

Ce constat, pour être pertinent, appelle plusieurs précisions. Premièrement : l'exécution publique est une pratique déplacée. Elle appartient à une logique pénale qui est, sinon en désuétude, du moins en débat. Elle se produit devant un public dont elle peut choquer les conceptions et la sensibilité. En effet, cette représentation montre ce qu'une société civilisée aurait tendance à dissimuler. Pourquoi ce voile ? Comment une pratique archaïque s'insère-t-elle dans une représentation moderne ? Apparaît-elle comme un anachronisme ou s'adapte-t-elle à la logique pénale de notre période ? La question de la dissuasion s'enrichit du déplacement de l'exécution. Le châtimement serait d'autant plus intimidant qu'il heurte la sensibilité moderne mais le public, moins coutumier de ce spectacle, serait plus enclin à le désapprouver. Inversement, une représentation conforme aux évolutions de la peine capitale pourrait être trop douce pour effrayer le public et trop fade pour le divertir. Si l'exécution publique ne garantit pas forcément le triomphe du pouvoir pénal, pourquoi permettre cette parade ambiguë ? Le contrôle social pourrait trouver son avantage dans l'occultation de la mise à mort : la violence la plus dissuasive n'est-elle pas celle qui reste dissimulée ?

Deuxièmement, il faut prendre en compte l'hétérogénéité de nos exemples : la majorité des truands exécutés sont tirés d'œuvres américaines. Les États-Unis avaient-ils besoin de faire des exemples ou la culture y est-elle plus empreinte de violence ? Que penser alors de la production littéraire et filmique sous le Troisième Reich, montrant rarement les mises à mort ? Le peu d'exécutions n'atteste pas forcément une faiblesse institutionnelle. Si la République de Weimar a pu être conspuée pour avoir laissé la vie sauve à certains criminels, le système totalitaire a voulu éviter les exhibitions sanglantes. Que peut signifier la prolifération

ou l'absence de mise à mort dans notre corpus ? Enfin, la mort à l'écran n'est pas la même que celle des romans ou des journaux. Chacune a son public sur lequel elle produit un effet différent. Les morts obéissent à des injonctions (politiques, esthétiques, commerciales) propres à chaque mode de représentation. Quels éléments pouvaient la rendre choquante ou acceptable ?

En effet, si la mise à mort heurte les pratiques et les sensibilités, il faut dorénavant la justifier. La peine capitale ne doit s'appliquer qu'en dernier recours aux criminels les plus endurcis. À quelles figures de truand est associée l'exécution ? Les condamnés ne doivent pas seulement avoir commis des crimes assez choquants pour légitimer leur mort ; ils doivent apparaître comme inamendables, avoir le vice chevillé au corps. On voit se dessiner une nature criminelle en fonction de la mise à mort. Naturaliser la punition permet de montrer l'exécution comme une nécessité interne au truand. Plus encore, cette nature particulière isole le criminel et évite sans doute au public de sympathiser avec lui, mais également de s'identifier. La mise à mort du truand, en tant qu'il n'est plus un *alter ego*, a-t-elle encore une fonction dissuasive ?

Pour étudier les stratégies du contrôle social, le chapitre s'attache à trois aspects de l'exécution : sa fonction dissuasive, ses déplacements et ses justifications. Nous examinons d'abord l'exhibition du pouvoir par la scène de mise à mort. Elle affirme la puissance pénale en annihilant celui qui la défie. Sa représentation fait passer d'une logique de supplice à une économie de la punition. Cependant, ce déploiement de force est limité. Il ne correspond plus aux pratiques pénales de l'après-guerre. Aussi étudions-nous l'évolution de la mise à mort : son occultation progressive s'explique historiquement soit par les conflits de pouvoir (Michel Foucault) soit par une transformation des sensibilités (Norbert Elias). En effet, une large part des exécutions est voilée, rejetant un spectacle indigne ou, sous le Troisième Reich, s'émancipant d'un contrôle spectaculaire. La mort doit se faire en coulisses ou, quand elle se déroule publiquement, doit montrer un criminel déshumanisé. L'exécution est ainsi justifiée mais, pour autant, le droit est-il rétabli et le public détourné du crime ?

1. Une punition dissuasive

La plupart des œuvres qui montrent la mort des truands justifient cette exhibition par leur propos moral. Le crime ne paie pas et les forces de l'ordre sont victorieuses. Ainsi, Jason S. Joy, directeur du *Studio Relations Committee* écrit au *Vancouver Board of Censors* pour plaider la cause de *Little Caesar* : « in my opinion, if there ever was a production against crime and gangsters, it's this picture [that shows] the alertness of the police [and] the supremacy of law and order »¹. Vœu pieux de l'industrie culturelle pour distribuer ses produits ou réelle conscience civique, cet argumentaire devait aussi s'appuyer sur des éléments tangents pour

1. Jason Joy à Viola Montgomery, 30 janvier 1931, cit. in PRINCE S., *Classical Film Violence*, op.cit., p. 92 : « Selon moi, s'il y a une production contre le crime, c'est ce film [qui montre] la vivacité de la police [et] la supériorité de la loi et l'ordre ».

être acceptable. La représentation des truands se fait selon une logique de châtement, fondée sur le contraste : le pouvoir pénal est d'autant mieux affirmé que l'exécution est exagérée. Elle est prétexte à une démonstration de force. Si l'on retrouve cette scène dans de nombreux films de gangster, on ne peut toutefois la qualifier de supplice. Il s'agit plutôt d'une punition moderne, où la représentation du châtement importe plus que la peine elle-même.

1.1. Anéantir le criminel

La mise à mort doit, pour être efficace, présenter une certaine dissymétrie. Pour laver l'offense faite au souverain, mais aussi dissuader le public d'enfreindre la loi, il faut montrer la force démesurée du pouvoir pénal quand il se venge du crime. Comme l'écrit Foucault, le supplice judiciaire était avant tout un rituel de représailles et d'affirmation de la puissance un instant blessée par le délit.

Si la réparation du dommage privé occasionné par le délit doit être bien proportionnée, si la sentence doit être équitable, l'exécution de la peine est faite pour donner non pas le spectacle de la mesure, mais celui du déséquilibre et de l'excès ; il doit y avoir, dans cette liturgie de la peine, une affirmation emphatique du pouvoir et de sa supériorité intrinsèque.¹

Cette démesure se retrouve dans notre corpus lorsque la police se débarrasse des truands. Le déséquilibre concerne les moyens employés pour mettre hors d'état de nuire quelques individus et en faire la publicité. L'acharnement sur un corps était le fait d'un prince implacable, soucieux de démontrer sa puissance individuelle ; ici, l'exécution repose sur les pouvoirs publics, les régiments organisés et bien équipés, la supériorité numérique et technique. Ainsi, dans un roman populaire allemand de 1937, *Gangster in der Prarie* de C.V. Rock, le commissaire de police Reg Chappell mobilise l'armée pour défaire des pilleurs de trains : la punition vient du ciel puisque l'attaque se fait d'un avion qui mitraille implacablement les bandits.

Si cet exemple est allemand, la mobilisation disproportionnée des effectifs policiers est surtout remarquable dans le corpus américain. Durant la période du New Deal – et de la « Guerre au crime » déclarée par les autorités en 1933 – la qualification d'un criminel en « Public Enemy n° 1 » par le chef du FBI, John E. Hoover, et la traque nationale dont il fait l'objet sont excessives, ne frappant que quelques pilleurs de banques, voleurs de voitures et kidnappeurs. Les corps, criblés de balles, de Bonnie Parker et Clyde Barrow, abattus par la police le 23 mai 1934 en Louisiane, ou encore de John Dillinger, tombé le 22 juillet de la même année à Chicago, témoignent assez du zèle de leurs bourreaux. Critiquant la publicité policière de son époque, Edward Anderson, dans *Thieves Like Us*, met en scène des pilleurs de banque, fraîchement évadés de prison. Le roman joue constamment sur le décalage entre la médiocrité des bandits et la réputation que la presse et les officiels leur font. Traqués par les polices locale et fédérale, les voleurs sont bientôt tués ou emprisonnés. Après une cavale misérable, le plus jeune de la bande, Bowie est abattu avec sa femme, Keechie, enceinte. Seul

1. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 60.

contre une armée de policiers, il n'a aucune chance de s'échapper ; tous les moyens doivent être employés pour l'abattre : « ... we had to exert every resource to bring him down »¹ explique un policier. La disproportion s'explique non pas parce que le truand est particulièrement dangereux, mais parce qu'il faut l'écraser. La démonstration de force ne doit pas simplement supprimer le criminel, mais bien le balayer. Un film comme *'G' Men (Les Hors-la-loi, William Keighley, 1935)* affirme le pouvoir de l'État face au crime. « Brick » Davis (James Cagney) s'engage dans le FBI pour venger la mort de son ami « Eddie » Buchanan. Après avoir encerclé des gangsters dans un hôtel, Brick et ses coéquipiers font feu à l'arme automatique. La fusillade est particulièrement nourrie puisque l'on compte trois minutes de détonations quasi ininterrompues. Malgré leur tentative de fuite, pas un truand ne survit à cette séquence qui fait une dizaine de morts². Une telle prise d'assaut, aussi meurtrière qu'implacable, rappelle bien entendu le bouquet final d'autres films comme *Scarface* ou *Dr Mabuse – der Spieler*. Sensiblement différents, ces exemples ont en commun de souligner la disproportion des forces en présence : le truand apparaît dans toute sa faiblesse lorsque le pouvoir policier se déploie.

Cette parade dévoile la médiocrité du truand et la fragilité de son empire. Sa chute est d'autant plus brutale qu'elle advient fréquemment alors qu'il est au sommet de sa carrière. Sa mise à mort fait écho à son ascension fulgurante. En effet, la trajectoire du gangster est résumée par la formule, souvent citée, du *Little Caesar* de LeRoy (*Le Petit César*) : « starting from the gutter and returning there »³. Tom Powers (James Cagney) dans *The Public Enemy (L'Ennemi public)* illustre littéralement ce mouvement. Il accomplit un premier méfait sur le bord d'un trottoir, en faisant trébucher une petite fille, et, devenu gangster, il s'écroule dans le caniveau, sous une pluie battante qui souligne l'effet de chute. Bien que sa décadence soit plus lente, le Rico de *Little Caesar* est détrôné alors qu'il est au faite de sa carrière. La sixième partie du roman débute par un chapitre de réussite sociale (Rico, déjà bien établi, dîne chez le chef de la pègre, Big Boy) qui fait immédiatement place aux chapitres d'arrestation, de fuite et finalement de mise à mort. Pour la première fois, la narration devient analeptique : Rico se souvient de son passé misérable et jette un regard satisfait sur ce qu'il est devenu. En quelques lignes, il résume ses cinq ans de carrière criminelle : « Things were sure to God looking up ! »⁴, sans se douter que le démantèlement du gang commencera dès le chapitre suivant. Si le roman de Burnett résume de manière dramatique la trajectoire du truand, l'ascension et la chute des gangsters dans

1. ANDERSON Edward, *Thieves Like Us*, New York : Frederick A. Stokes Company, 1937, p. 314 : « Nous devons employer tous les moyens pour le faire tomber ».

2. Cet exemple est d'autant plus remarquable qu'il fait référence à une fusillade beaucoup moins glorieuse pour le FBI. En avril 1934, John Dillinger et sa bande, encerclés par la police fédérale, réussirent à s'échapper du *Little Bohemian Lodge* situé dans le Nord Wisconsin. Alertés par des aboiements, puis par des détonations lorsque les agents abattirent un innocent, les bandits ripostèrent et s'enfuirent. Le film de Keighley présente les mêmes éléments (les aboiements, la mort accidentelle) mais se solde par une victoire du FBI. Les références implicites à Dillinger ne se font pas dans un souci de fidélité historique, mais participent d'une réécriture au profit du pouvoir pénal.

3. « Partant du caniveau et retournant au caniveau ».

4. BURNETT W.R., *Little Caesar*, New York : Dial Press, 1929, p. 212 : « Bon Dieu, les choses allaient mieux ! ».

le *Scarface* de Hawks prennent des aspects systématiques. Dès l'ouverture du film, Big Louis Costillo, après un banquet donné en son honneur, se vante d'être arrivé au « top of the world » et se fait abattre quelques secondes plus tard. Le premier plan de cette séquence liminaire, un lampadaire en contre-plongée qui s'éteint, suggère que l'accès au sommet du monde est un leurre qui ne dure pas. Cette ampoule, par sa forme et son éclat éphémère, annonce le globe terrestre que Tony Carmonte (Paul Muni) contemple de sa fenêtre et qui proclame : « The World Is Yours ». Sa lumière est également un leurre puisque Johnny Lovo (Osgood Perkins), après avoir pris la place de Big Louis, se fait abattre par son lieutenant ; puis, vient le tour de Tony. Situé en hauteur, aussi bien spatialement que socialement, il défie la police de la fenêtre de son luxueux appartement. Il en descend bientôt les marches et s'écroule dans le caniveau, avant que le film ne se close, en un chiasme ironique, par un gros plan sur le globe terrestre. La réussite du truand n'est qu'une illusion fugace, son désir de conquérir le monde se termine sur le trottoir. On pourrait multiplier les exemples. Un paradigme de la chute truande, métaphore lointaine de la damnation biblique, semble être à l'œuvre dans la production culturelle¹. Cette dégringolade participe du contraste qui souligne l'accablement du truand exécuté. Elle dément la grandeur du personnage face aux autorités.

L'exécution prend les aspects d'une révélation². Le truand se dévoile au moment de mourir ; il n'avoue pas tant ses crimes que sa lâcheté et sa faiblesse. Dans *Little Caesar* de LeRoy, Rico (Edward G. Robinson) perd les apprêts de sa puissance et prend l'apparence d'un clochard avant d'être abattu. Hors de sa luxueuse demeure, dépouillé de son smoking, il atterri dans un dortoir misérable. Celui qui voulait devenir quelqu'un passe inaperçu parmi les mendiants. La verve tranchante qui caractérisait le jeu de Robinson se réduit à quelques grognements d'ivrogne. Cette chute n'est pas seulement une décadence ; elle apporte un démenti à l'éclat dont le truand avait pu se parer. À la fin du *Scarface* de Hawks, Tony se révèle être un lâche, comme l'avait prédit l'inspecteur Guarino pour tous les gangsters. Absente du scénario initial, cette fin a été fortement suggérée par le *Studio Relations Committee* afin que le film n'encoure pas les foudres de la censure. Celui qui s'enivrait de sa réussite sociale, vantait son indépendance et fanfaronnait devant la police retrouve son accent italien, supplie sa sœur de ne pas le laisser seul et les inspecteurs de l'épargner. Désarmé, Tony se met à geindre s'attirant le mépris des policiers et peut-être des spectateurs. La révélation du truand passe par son humiliation. Pour que sa défaite soit complète, il ne s'agit pas seulement de l'exécuter mais de le faire mourir en misérable. Sa mort doit être un aveu de sa bassesse, de sa faiblesse et, plus encore, la reconnaissance d'un pouvoir supérieur.

Ce pouvoir est bien entendu pénal ou policier, mais il se métaphorise souvent par des références à une instance divine. Dans le roman de Burnett, Rico prend conscience de sa faiblesse

1. Au-delà de notre période, il suffit de penser à James Cagney dans *White Heat* (*L'Enfer est à lui*, Raoul Walsh, 1949) qui, perché sur un énorme globe, crie « I made it, Ma ! Top of the world ! » avant de se faire tuer.

2. Foucault rappelle que le condamné devait avouer ses crimes sur l'échafaud et porter sa condamnation en plein jour. Il énonce ainsi quelques impératifs du spectacle du supplice. Il faut « une reconnaissance spontanée et publique. Instauration du supplice comme moment de vérité. Faire que ces derniers instants où le coupable n'a plus rien à perdre soient gagnés pour la pleine lumière du vrai » (*Surveiller et Punir*, op. cit., p. 54).

juste avant d'être abattu : « For the first time in his life he addressed a vague power which he felt to be stronger than himself »¹. Le moment de vérité est la reconnaissance par le condamné de la supériorité de ce qui le condamne. La repentance appartient à l'ancien rituel de l'exécution ; le condamné se confesse aussi bien aux hommes qu'à un juge divin. Il s'agit de montrer une justice confortée par une puissance supérieure, voire de remettre le coupable entre les mains de Dieu. C'est le cas du gangster agonisant sur les marches d'une église dans *Little Caesar*, – image par la suite souvent reprise, notamment dans *The Roaring Twenties* (*Les fantastiques Années 20*) – ou lorsque Rico, à terre, le regard face à une caméra le dominant en plongée, prononce ses dernières paroles : « Mother of Mercy, is it the end of Rico ? »². Les motifs religieux et les citations bibliques qui parcourent les scènes d'exécution ne sont pas de purs ornements. Comme le rappelle Stuart Banner³, les Écritures ont longtemps fourni une justification à la peine de mort, conçue comme une juste rétribution des crimes capitaux. Voulu par les hommes et leur Créateur, l'exécution est au point de jonction entre les justices humaines et divines. À l'instar du rituel des supplices, le truant plie et s'annihile devant des pouvoirs terrestres et célestes qui tendent à se confondre. Aux États-Unis, la guerre contre le crime prit souvent des accents religieux. La tradition institutionnelle américaine se réfère plus volontiers à l'autorité divine que dans des pays comme la France à la laïcité affirmée. Plus acerbe, J.E. Hoover appelait à se mobiliser contre le crime, par de véritables exhortations à la croisade. Dans une allocution célèbre prononcée le 9 novembre 1936 devant le *Boy's Club* de Chicago, il déclarait :

Here is a holy cause. To combat crime there must be a constantly growing band of missionaries who shall go into the highways and byways carrying with them the fearlessness and crusading spirit so badly needed in a hand to hand combat with a predatory beast. Its name is CRIME !⁴

Ici, le justicier n'est pas un bourreau, il se fait missionnaire ; sa bonne parole n'appelle pas à la répression, mais à une croisade contre la Bête ; le pouvoir pénal se fait le bras armé de Dieu. Le policier prend un ton de prédicateur et proclame la guerre sainte contre le crime. Anderson a exploité ironiquement cette confusion du pénal et du religieux. Dans le dernier chapitre *Thieves Like Us*, Bowie, poursuivi par les agents fédéraux, adresse une prière à Dieu, non pour se repentir de ses crimes, mais pour qu'Il le laisse retourner auprès de sa femme avant son réveil. Quand il est revenu, la divinité se manifeste par une voix policière : « Bowie moved through the gloom to the door, pulled it back. "Don't let a move out of you", the Voice said »⁵. À aucun moment les forces de police ne sont décrites. Elles se confondent avec la Voix

1. BURNETT W., *Little Caesar*, op. cit., p. 308 : « Pour la première fois de sa vie, il s'adressa à une sorte de puissance qu'il sentait lui être supérieure ».

2. « Sainte mère de Dieu, est-ce là la fin de Rico »

3. BANNER S., *The Death Penalty*, op. cit., pp. 208-230.

4. HOOVER J., « Education Against Crime », in *Vital Speeches of the Day*, 12 janvier 1936, vol. III, n° 4, p. 110 : « Voici une sainte cause. Pour combattre le crime, une troupe de missionnaires doit se former et croître sans cesse, allant par les routes, allant par les chemins, portant avec eux le vaillant esprit de la croisade, si nécessaire dans un combat au corps à corps avec une bête fauve. Bête dont le nom est CRIME ! »

5. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, op. cit., p. 312, souligné dans le texte : « Bowie traversa l'obscurité de la chambre, ouvrit la porte : "Ne fais plus un geste", dit la Voix ».

tandis que le bruit de la fusillade se mêle à *Stars and Stripes Forever* diffusé par les haut-parleurs d'un parc. La mise à mort est recouverte par les discours religieux et patriotiques. L'ironie est sensible, mais elle n'est permise que parce que l'exécution était couramment justifiée par de telles références. Mis à mort par les hommes, le truand est également châtié par Dieu. Il est puni, mais surtout accablé par l'Autorité.

L'exécution annihile le truand et valorise le bourreau¹. Elle déploie la puissance du souverain dans toute sa démesure et fait éclater une vérité : le condamné qui avait cru pouvoir défier la Loi est réduit à peu de chose. L'ordre est garanti par des œuvres qui font de la mort du truand une parade du pouvoir pénal. Inversement, si le criminel se soustrait au châtement, on peut y voir un aveu de faiblesse des institutions. Le contrôle social doit-il forcément passer par une telle ostentation ?

1.2. Montrer la punition

Malgré leur ressemblance, ces mises à mort se distinguent du supplice au sens strict. Il serait plus judicieux de considérer ce spectacle comme la représentation d'une punition. La différence réside dans la représentation de la peine endurée par le condamné. Le supplice participait d'une « politique de l'effroi »². La massue, les tenailles, le couteau, le feu, tout ce qui s'abattait sur le condamné devait être vu afin d'être ressenti : « Rien ne devait être caché de ce triomphe de la loi »³. Or, dans notre corpus, la torture et l'agonie du truand ne sont pas montrées ; seule importe sa disparition. Le regard se détourne sans cesse et on meurt rapidement. Dans les films hollywoodiens, la caméra est déviée de la mise à mort selon un usage en vigueur avant que le Code Hays ne l'édicte (« Brutal killings are not to be presented in detail »⁴). Il est même jugé inconvenant de faire apparaître, lors d'une fusillade, l'assassin et sa victime sur un même plan⁵. Moins fréquente dans les romans, cette ellipse demeure remarquable : elle évacue la mort et la souffrance du récit.

Nous verrons que cette pratique a des causes historiques et des conséquences esthétiques. Constatons d'abord qu'une partie essentielle de la mort est éludée. Celle-ci est souvent ré-

1. Il faut à cet égard citer le cas de Julius Krautz qui a exercé la charge de bourreau à Berlin entre 1878 et 1889, célèbre pour avoir décapité plus d'une cinquantaine de personnes. Sa renommée s'accrut quand il mit ses carnets de travail à la disposition de journalistes, mais surtout quand une série de romans de colportage le prit pour héros sur plus de 3 000 pages : *Der Scharfrichter von Berlin. Roman, nach Acten, Aufzeichnungen und Mittheilungen des Scharfrichters Jul. Krautz* (1890-1891). Sur les figures de bourreaux, voir EVANS R., *Rituals of Retribution, op.cit.*, pp. 351-395.

2. FOUCAULT M, *Surveiller et Punir, op. cit.*, p. 60.

3. *Id.*

4. « Les morts brutales ne doivent pas être représentées dans leurs détails. »

5. Cette directive n'était pas une règle stricte mais fut seulement suggérée par le SRC à Hughes pour la réalisation de *Scarface*. De fait, selon les films, elle fit l'objet de négociations et de détournements. Outre ses conséquences formelles, elle est révélatrice d'une norme de la décence. Le SRC avait conseillé cette pratique afin de ne pas heurter la sensibilité des censeurs. Voir PRINCE S., *Classical Film Violence, op.cit.*, p. 105.

duite à une ombre portée ou une détonation hors-champ. Le premier meurtre de *Scarface*, qui clôt le plan séquence inaugural, se fait sans que l'assassin ni l'exécuté n'apparaissent : un travelling suit Big Louis allant téléphoner, puis le dépasse pour cadrer une ombre portée qui est entrée en arrière-plan. Il revient et s'arrête devant un pan de mur blanc sur lequel se découpe l'ombre et qui tire quelques balles. L'ombre sort du champ et le travelling rebrousse chemin pour laisser apparaître le cadavre de Louis : ni le tireur, ni la victime lors de l'instant fatal n'apparaissent à l'écran. Inversement, lorsque Tony est abattu, la caméra filme de face, en pleine lumière, le gangster en train de tomber pour signifier l'importance du châtiment, mais le bourreau n'apparaît pas sur la même image. Enfin, quand la sœur de Tony est abattue, elle est touchée en hors-champ par une balle tirée du hors-champ et dont on ne peut déterminer l'origine exacte. La balle a ricoché sur un volet en fer, alors illuminé par les projecteurs de la police. Le plan suivant montre Cesca, touchée par le projectile et le rai de lumière, renvoyés par ce rideau qui devait la protéger des balles et des regards mais qui la tue et l'éclaire. Elle meurt calmement, mais la douleur est pourtant présente à l'écran avec Tony qui gémit à ses côtés. Ambivalence de ce détournement du regard : on cache une partie de la mort (le tueur, la victime, l'instant fatal, la douleur) pour mettre en valeur – par un mur blanc, par des éclairages – un autre élément. On voile en montrant.

Le plus souvent, la mort est brève et sans effusion de sang. Les corps mutilés et les râles d'agonie qui convenaient à l'horreur du supplice ont disparu. Ainsi, lorsque la police tue le hors-la-loi Roy Earle (H. Bogart) à la fin de *High Sierra (La Grande Évasion)*, R. Walsh, 1941), le spectacle reste sobre. Pas d'arme automatique, mais un unique tir de fusil à lunette suffit à l'abattre. Plutôt qu'un gros plan sur le visage grimaçant du bandit, un plan large sur un mannequin tombant de la falaise rend compte de l'exécution. Même lorsqu'il gît à terre, son visage est pudiquement dissimulé par des broussailles qui obstruent le champ. La mort du truand ne se présente plus comme une torture aux détails sanglants. Elle s'est édulcorée, voire aseptisée. Dans le théâtre de l'exécution, la douleur est sortie de scène.

Le détournement du regard n'est pas spécifique aux œuvres filmiques. Certains romans en jouent également. Si certains magazines populaires se complaisent dans la violence, d'autres textes – publiés dans des maisons d'édition plus reconnues – font preuve d'une certaine retenue. L'exemple de *Louis Beretti* est ici intéressant. Le récit de la vie et de l'ascension d'un *bootlegger* new-yorkais est parsemé de fusillades. Louis est un dur qui frappe, tire et encaisse. Pourtant, à de nombreuses reprises, la mort est éludée. Le premier meurtre de son complice Big Italy est ainsi décrit : « his index fingers were pulling the trigger as fast as they could. Coroner O'Flaherty found out afterward that five bullets had hit Lum Yee, from a pistol in the hands of a person or persons unknown. »¹. On passe directement de la fusillade à l'autopsie. Bien entendu, au-delà d'une simple pudeur, il s'agit surtout d'innocenter Big Italy en faisant des doigts ou des balles le sujet du groupe verbal, ou en retraçant progressivement la cause du meurtre pour aboutir à un tireur anonyme. Ce procédé d'ellipse revient fréquemment ; il est résumé

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 13 : « ses index appuyaient sur la gâchette aussi vite qu'ils le pouvaient. O'Flaherty, le médecin légiste découvrit par la suite que Lum Yee avait été touché par cinq balles, tirées par un pistolet aux mains d'une ou de plusieurs personnes inconnues ».

par Louis rétorquant à une femme qui lui demande s'il a déjà tué quelqu'un : « I had a gun up against a couple of guys and I pulled the trigger until the gun was empty, and later I heard the guys were dead »¹. Malgré la violence de l'ensemble du roman, de nombreuses morts sont escamotées, au mépris de tout effet dissuasif. Seule la tuerie finale, parce qu'elle fait l'objet d'un article de journal, est racontée en détail. La description macabre est encore une fois déviée : elle appartient moins à l'écriture du roman qu'à celle des quotidiens racoleurs.

Il ne s'agit pas de contester la violence de certaines œuvres. Les textes de Hammett, même republiés chez Knopf, n'en sont pas moins brutaux, montrant le sang avec quelque complaisance. Nous remarquons seulement que, dans les représentations de mise à mort, la mort et ses détails sanglants disparaissent. Il y a donc une autre logique à l'œuvre que celle de l'horreur, entre pudeur et ostentation. L'occultation de la mort n'implique pas la disparition complète du spectaculaire. D'une part, remarquons que dissimuler la violence en général peut lui conférer une puissance suggestive. Dans les œuvres romanesques, les ellipses peuvent correspondre aux pertes de connaissance des personnages. Ainsi, de nombreux chapitres de *Fast One* de Paul Cain (1933) se terminent brutalement quand le personnage principal est assommé et la dernière phrase du roman s'achève en même temps que le héros expire. Chez Hammett, la violence impressionne surtout quand elle n'est pas nommée. Dans *The Maltese Falcon*, une femme décrit ainsi aux détectives l'homme qu'elle veut faire suivre : « He gives the impression of being – of violence. »². Le tiret marque une ellipse et apparaît comme le signe de la violence. La prose de Hammett qui en fait un large usage donne ainsi à la page un aspect disloqué. Elle suggère visuellement la violence.

D'autre part, les mises à mort sont souvent des représentations de spectacle. Toujours dans *High Sierra*, la foule se rassemble autour du pic où s'est retranché Roy, et se constitue en public. Dans cette séquence finale, ce sont les spectateurs qui sont mis en avant, mais également les moyens de diffusion de ce spectacle. Des haut-parleurs, apparaissant en très gros plan après un zoom avant, avertissent Marie (Ida Lupino) que son amant est cerné par la police. Le reportage radiophonique qu'elle entend permet un raccord parole qui transporte immédiatement la caméra sur le Mont Whitney. La voix du journaliste double l'image ; elle est informatrice (pour les auditeurs, comme Marie à la station de bus) puis redondante (pour les spectateurs, comme Marie au Mont Whitney). Ce commentaire souligne la spectacularisation des derniers instants de Roy. On pourrait également citer les projecteurs, faisant référence à l'appareillage filmique, et illuminant la scène de mort de *Scarface* ; ou encore le mouvement de caméra se détournant de la chaise électrique pour ne filmer que l'assistance dans *Angels with Dirty Faces* (*Les Anges aux figures sales*, M. Curtiz, 1938). Ce qui est souligné à chaque fois, c'est moins la mort du truand que son compte rendu, sa diffusion et son audience. La situation est remarquable : la mort est cachée, mais on insiste sur sa monstration. Le foyer du spectacle peut être dissimulé ; sa périphérie, ses prolongements sont exhibés.

1. *Ibid.*, p. 75 : « J'ai sorti un calibre devant quelques gars et j'ai appuyé sur la gâchette jusqu'à ce qu'il soit vide, et après j'ai entendu dire que les gars étaient morts ».

2. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, in *Five Complete Novels*, New York : Wing Books, 1980, p. 299 : « Il donne l'impression d'être – une impression de violence. »



La déchéance du truand : retour au caniveau (*Scarface*)

Si la peine cède ainsi le pas à sa représentation, c'est que les scènes étudiées participent d'une logique pénale différente de celle qui présidait au supplice. Selon Foucault, à partir du moment où la justice ne cherche pas tant la vengeance que la punition – c'est-à-dire un châtement se voulant juste, mesuré, et symbolique – la prévention devient le principe d'économie des peines. Elles doivent désormais prendre leurs effets les plus intenses chez ceux qui n'ont pas commis la faute, c'est-à-dire le public, selon un « principe d'idéalité suffisante »¹. La souffrance du supplicé importe peu par rapport à l'idée que l'on s'en fait, d'où l'accent mis sur la diffusion et la réception de ce spectacle. Il s'agit de mises en scène où le corps du truand n'est qu'un accessoire.

Il serait certes réducteur de ne considérer dans ces ellipses que l'expression d'une logique pénale. Comme nous le verrons, elles sont la conséquence de codes de censure et de convenances, qui voilent la mort et, ce faisant, forcent à la stylisation de sa représentation. Cette évacuation tient aussi à la nature du spectacle proposé et de son média. Dans les films comme dans les photos les plus sanglantes des tabloïds² la mort en elle-même ne peut être immédiatement montrée. Les

1. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op.cit.*, p. 112.

2. Nous reviendrons dans un prochain chapitre sur les tabloïds américains qui semblent démentir à bien des égards la pudeur que nous évoquions à l'instant. Il ne s'agit pour le moment que de préciser la valeur *punitiv*

cadavres publiés dans les journaux bon marché sont bien réels mais figés. La souffrance sur papier mat est irrémédiablement tombée dans le passé. Conformément à la définition que Barthes donnait de la photographie, cette douleur apparaît comme un « ça-a-été » qui ne menace plus le présent du public¹. Cependant, l'« être-là » du cinéma que Christian Metz lui oppose parvient-il à mieux rendre compte de la mort ? C'est en tout cas ce qui motive la censure du Code Hays² : le film présenterait la mort de manière vivante. Pourtant, J. Nacache a montré que l'instant fatal est englouti par le défilement des images et que la mort, même la plus simple, est toujours partiellement cachée³. Les limites de la représentation sont techniques et métaphysiques.

Cependant, l'essentiel de la punition n'est pas la souffrance du criminel mais la dissuasion du public devant ce qu'il s'imagine être le châtiment inévitable du truand. Tirés à des millions d'exemplaires, ces images et ces récits confortent l'idée d'une inéluctabilité de la punition. Elles attestent d'une « règle de la certitude parfaite »⁴ : entre le crime et son châtiment, un lien nécessaire doit s'établir afin que le système punitif soit efficace. La souffrance fantomatique est répétée, quotidiennement, en masse, pour s'imposer à l'esprit du public. Le dénouement conventionnel de la mort du truand renforce cette conviction. Ainsi, le carton qui clôt *The Public Enemy* après la mort de Tom affirme : « The end of Tom Powers is the end of every hoodlum »⁵ tandis que les policiers répètent à l'envi que Rico dans *Little Caesar* ou Tony dans *Scarface* ne diffèrent pas des autres gangsters. La dissuasion s'installe à longueur de morts⁶.

Même si la souffrance est évacuée, le cadavre sert une représentation des pouvoirs. Comme le remarquait Squiers, ce qui importe sur les photographies des tabloïds, c'est moins le corps du truand que ce qui l'entoure. Les clichés présentent le plus souvent le cadavre comme un objet autour duquel s'affairent les officiels et les représentants de la loi. S'il s'agit d'un assassinat,

de ces clichés. Pour plus de détails sur la photographie de crime aux États-Unis, voir SQUIERS Carol, « "And so the Moving Trigger Finger Writes" : Dead Gangsters and New York Tabloids in the 1930s », in PHILIPP Sandra S., HAWORTH-BOOTH Mark et Carol SQUIERS (sous la dir. de), *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 1997, pp. 41-49.

1. Voir METZ Christian, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 13-24..

2. Dans la section « Reasons Supporting Preamble of Code », il est rappelé que : « A book describes ; a film vividly presents. One presents on a cold page ; the other by apparently living people. [...] Newspapers are after the fact and present things as having taken place, the film gives the events in the process of enactment and with apparent reality of life. » (« Un livre décrit, un film représente vivement. L'un sur une page inanimée, l'autre par des personnes semblant vivantes. [...] Les journaux viennent après les faits et présentent les choses comme ayant déjà eu lieu, le film restitue les événements dans leur déroulement et avec l'apparente réalité de la vie »).

3. Voir NACACHE J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris : L'Harmattan, 2001, pp. 271-300.

4. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir, op. cit.*, p. 113.

5. « La fin de Tom Powers est celle de tout voyou. »

6. Inversement un romancier comme Alfred Döblin qui se refuse à tout fatalisme dans les relations humaines peut s'amuser de cette convention de la punition systématique dans les récits criminels. Après que Reinhold a manqué de tuer Franz Biberkopf, le narrateur explique : « Ein anderer Erzähler hätte dem Reinhold wahrscheinlich jetzt eine Strafe zugebracht, aber ich nichts dafür, die erfolgte nicht. » (DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz, op. cit.*, p. 218 : « Un autre narrateur aurait sans doute imaginé à présent une punition pour Reinhold, mais je n'y peux rien, elle n'advint pas »).

on montre qu'une investigation policière suit son cours ; pour le cas d'un truand abattu par la police, l'image prend des allures de souvenir de chasse. Entre autres exemples, à la mort de Dillinger, la presse fut expressément invitée par les autorités à venir prendre quelques photographies. La plupart montrent le cadavre seulement couvert par un linceul, entouré d'une quinzaine d'hommes le scrutant. Offert à tous les regards, celui qui avait humilié les autorités semble désormais vulnérable tandis que le *Daily Mirror* précise que ceux qui l'entourent gardent leurs chapeaux en signe de dédain¹. L'exécution et la souffrance endurée n'apparaissent qu'indirectement. Plus que la peine, on représente la punition et le pouvoir qu'elle affirme.

La figure du truand, surtout américaine, semble donc œuvrer en faveur du contrôle social. Sa mise à mort se distingue toutefois des anciens supplices en ce qu'elle est résolument tournée vers la représentation d'une punition. Il s'agit moins de châtier le crime que de le prévenir par le spectacle d'une peine inévitable qui doit impressionner le public. Néanmoins, si notre corpus ne correspond pas à la pratique archaïque du supplice, il est également loin de refléter les modalités de l'exécution moderne. Quelle signification prennent ces écarts ? Par ailleurs, si ces spectacles de mort doivent détourner du crime, pourquoi dissimuler leurs détails les plus choquants ? S'interroger sur cette occultation amène aussi à s'intéresser à des aspects de l'exécution qui sont à la périphérie de la perspective foucauldienne. En effet, *Surveiller et Punir* s'intéresse surtout à la mise en place d'une économie des peines et du contrôle social selon un discours – celui des Lumières – qui se veut rationnel. Or, si les représentations évitent les détails sanglants et pourtant efficaces, ne serait-ce pas la preuve que la raison n'est pas le seul élément qui détermine le système pénal ?

Ce questionnement doit se doubler de considérations économiques. Si nous avons parlé de spectacle, encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un spectacle moins judiciaire et édifiant que commercial et divertissant. La mise à mort doit être vue, mais le public doit aussi payer sa place et, pour l'en convaincre, la représentation doit contenter ses goûts. Le spectacle de l'exécution se trouve ainsi dans une situation contradictoire, dont la question de la réception constitue le pivot : il doit dissuader et attirer le spectateur.

2. La mort en coulisses

Il faut se garder de toute systématisme quand on considère la représentation d'une peine et sa réception. Tout comme la survie du truand ne signifie pas toujours une défaite du pouvoir, sa mort n'est pas forcément une victoire de l'autorité. Le spectacle de l'exécution doit se faire le plus juste possible, c'est-à-dire correspondre à la loi mais aussi à la sensibilité des publics. Il doit les dégoûter du crime, et non pas susciter la pitié ou l'indignation par une peine trop sévère. Ce « bon goût » de la mise à mort se révèle problématique quand il s'agit de concilier la procédure

1. SQUIERS C., « “And so the Moving Trigger Finger Writes” », *art. cit.*, p. 44. Plus largement, la mort de Dillinger fit une prodigieuse publicité à Hoover et ses *G-Men*. Le chef du FBI conserva même le cigare du truand, son revolver, son chapeau, ses lunettes brisées et son masque mortuaire dans son bureau afin de les montrer à ses invités.



« Baby Face » Nelson
(*Daily Mirror*, 29 novembre 1934)



John Dillinger
(*Daily News*, 24 juillet 1934)

légale et le divertissement populaire. Le spectacle commercial n'obéit pas aux mêmes règles que le système judiciaire et les spectateurs n'ont pas une réaction homogène face à l'exécution. Ainsi, on constate que la représentation de la punition n'a pas forcément l'effet pédagogique attendu, elle peut se révéler subversive ou choquer les sensibilités. L'écart le plus évident concerne la publicité de l'exécution. Dans les trois systèmes pénaux, ce spectacle se fait rare : il devient privé, voire complètement occulté. D'une parade du pouvoir, on passe à une mort en coulisses. Pourquoi faire disparaître ce qui doit assurer le contrôle social ? Les œuvres qui exhibent la mort sont-elles une transgression – et de quelles règles ? Inversement, celles qui l'occultent peuvent-elles œuvrer au contrôle social ou divertir le public ?

L'effacement de l'exécution s'explique soit par les désordres qu'elle provoquait soit par l'évolution de la sensibilité du public. Aux États-Unis, l'industrie culturelle risque de glorifier l'exécuté, tandis qu'on craint, en Allemagne, les troubles publics que ce spectacle peut provoquer. Inversement, si l'échafaud quitte la scène, le pouvoir pénal ne disparaît pas pour autant. Il s'agit plutôt d'un déplacement stratégique : la violence prend plus de champ quand elle n'est plus soumise au regard du public.

2.1. L'effacement de la peine capitale : rappel historique

Afin d'apprécier les choix de nos œuvres, il convient de rappeler les modalités de la peine de mort et leurs évolutions. Cet aperçu ne prétend pas à l'exhaustivité. Nous nous bornons à souligner l'occultation progressive du rituel de l'exécution. Pour des raisons pratiques, l'analyse procède par pays mais, globalement, l'évolution de la peine capitale suit une même tendance à la raréfaction, à la privatisation et à la perte du spectaculaire. Cette disparition, qui débute à la fin du XVIII^e siècle, constitue selon Foucault un changement majeur des systèmes pénaux en Occident. Deux processus s'y distinguent : l'effacement du spectacle punitif et la diminution des souffrances infligées au condamné, afin d'optimiser l'emprise du pouvoir sur le public et le criminel. La punition tend à devenir la part la plus cachée de la procédure pénale, la mise à mort se fait plus mesurée. On passe d'une peine de l'excès, désormais embarrassante pour le souverain, à un châtement où le corps n'est plus qu'un intermédiaire servant à atteindre l'âme du condamné¹.

Par la suite, les États-Unis furent sans doute les premiers à faire disparaître l'exécution publique. La mise à mort légale, dès la première moitié du XIX^e siècle, est moins fréquente² et devient un spectacle privé. Le système carcéral se développe et, dans l'entre-deux-guerres, la prison est désormais le moyen le plus courant de mettre un criminel hors d'état de nuire³. Le spectacle de l'exécution se fait d'autant plus rare que les autorités commencent, en ordre dispersé, à en restreindre le public. On considère habituellement que ce processus a débuté à Rhodes Island en 1833 et que la dernière exécution publique eut lieu dans le Missouri en

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., pp. 14-24.

2. Pour des chiffres détaillés, voir BANNER S., *The Death Penalty*, op. cit., pp. 313-314..

3. Voir. BLOMBERG Thomas et Karol LUCKEN, *American Penology : A History of Control*, New York : Adlin de Gruyter, 2000, pp. 61-84.

1937¹. Pour les réformateurs, il ne s'agissait pas tant de rendre l'exécution secrète que d'éviter la foule et ses désordres. La notion de dissuasion est encore très prégnante, mais il faut limiter l'accès à l'échafaud pour que la punition ne soit pas l'occasion d'une fête populaire. Ainsi, l'exécution s'éloigne du public. Contrairement au supplice, on ne met plus à mort à proximité du lieu du crime. À partir de 1864, dans le Vermont puis dans le reste du pays, l'exécution n'a plus lieu dans la prison locale mais dans la capitale de l'État. Par ailleurs, elle se fait désormais dans la cour de la prison puis dans une cellule particulière. Les témoins de l'exécution sont choisis avec précaution pour leur « respectabilité »² : le public est presque exclusivement composé d'hommes de la bourgeoisie blanche, puis, parce que certains troubles ont encore lieu, les autorisations sont majoritairement délivrées à des professionnels (médecins, hommes de loi, journalistes, etc.) et à la famille de la victime – survivance d'une logique de vengeance. Enfin, cet effacement du spectacle passe par de nouvelles méthodes d'exécution. La décapitation et la pendaison sont jugées barbares car elles exhibent trop le corps du condamné. Des mesures sont prises pour voiler son visage ou supprimer l'échafaud. La chaise électrique apparaît en ce sens comme un progrès. Construite par le Dr Sheridan de New York, elle peut selon son inventeur tuer le criminel « without disfiguring his body »³. Employée pour la première fois le 6 août 1890 à la prison d'Auburn (New York), elle est déjà adoptée par une vingtaine d'états à la fin du XIX^e siècle. Par toutes ces modifications, le spectacle de la mise à mort devient plus acceptable aux yeux du pouvoir pénal et du public.

Cependant, la raréfaction et la discrétion de la peine de mort doivent être considérées comme des tendances sur le long terme. D'une part, il ne faut pas oublier que le lynchage est loin d'avoir disparu dans les zones rurales, notamment du Sud. D'autre part, la période de l'entre-deux-guerres est particulièrement riche en exécutions. Alors que quinze états avaient déjà aboli la peine de mort en 1917, ce nombre se réduit à huit durant les années 1920. Entre 1917 et 1919, pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, le nombre d'exécutions annuelles reste inférieur à 100. Dès 1921, on en compte plus de 140, en 1930, on dépasse les 150 et, en 1935, un record historique est atteint avec 199 exécutions⁴. Cet accroissement s'explique notamment par l'augmentation de la criminalité avec la Prohibition et sa meurtrière guerre des gangs. La peur du gangster, attisée par la médiatisation de cette figure, incite à la sévérité. De plus, certaines affaires, comme le kidnapping et la mort de l'enfant de Charles Lindbergh en 1932, ou les succès de quelques braqueurs, amènent des

1. Néanmoins, on peut rappeler que l'État de New York vote en 1828 les pouvoirs discrétionnaires au shérif pour qu'il organise des exécutions privées. Pour plus de détails sur la privatisation de l'exécution aux États-Unis, voir LINDERS Annulla, « The Execution Spectacle and State Legitimacy : The Changing Nature of the American Execution Audience 1833-1937 », in *Law and Society Review*, vol. XXXVI, n° 3, 2002, pp. 607-656.

2. Voir *id.* : les termes les plus fréquemment employés sont *respectability*, *dignity*, et *decency*.

3. KEATING Gilroy « Capital Punishment », in *North American Review*, n° 147 (1888), pp. 235-236, *cit. in* LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art.cit.*, p. 633 : « sans déformer son corps ».

4. Ainsi que le résume Stuart Banner : « Measured by both the statute books and actual use, the period between 1920 and 1935 saw a resurgence of capital punishment » (BANNER S., *The Death Penalty, op.cit.*, p. 223 : « Au regard des livres de lois et de la pratique effective, la période entre 1920 et 1935 connut une recrudescence de la peine capitale »)

États à considérer le rapt et le vol à main armée comme passibles de la peine de mort. Enfin, la guerre médiatique contre le crime, lancée par Hoover, exploitant le goût du public pour les photo reportages sanglants, représente une transgression évidente de cette tendance à la discrétion de la mise à mort. L'exécution n'est ni abolie ni mise au secret ; elle se couvre d'un voile pudique, que l'on peut toujours soulever pour lutter contre les truands.

L'Allemagne fut directement influencée par le modèle américain. Des mesures visant à restreindre l'intérêt du public pour la mise à mort avaient déjà été prises depuis le début du XIX^e siècle¹. Cependant, bien que les débats judiciaires s'accordent en faveur d'une peine capitale plus discrète, aucune véritable privatisation n'est possible tant que le reste de la procédure pénale n'est pas mené publiquement. Un tel changement s'amorce dans les années 1840, notamment sous la pression de la bourgeoisie libérale, alors en position de négocier avec la couronne de Prusse en difficulté financière. Le débat s'ouvre en 1847 lorsque Friedrich Wilhelm IV commande à ses ministres, Savigny et Uhden, une étude sur les méthodes américaines d'exécution. Le mémorandum du 17 novembre reconnaît que la mise à mort n'intimide pas les foules, mais les excite², et recommande sa privatisation. En 1864, la dernière exécution publique a lieu à Greiz. La mise à mort se fait désormais en prison, devant un public choisi. La peine capitale tend à se « civiliser » comme pour l'ensemble des systèmes occidentaux.

Néanmoins, Evans précise que cette tendance fut souvent contrariée. Au lendemain de la guerre, les exécutions sommaires se multiplient. Le Président social-démocrate, Friedrich Ebert, se tourne vers les Corps francs pour écraser la révolution spartakiste. Jusqu'en mars 1919, plusieurs centaines de personnes, parmi lesquelles Karl Liebknecht et Rosa Luxembourg, sont exécutées sans autre forme de procès. Cette Terreur blanche n'entache pas seulement la justice weimarienne ; elle inaugure une pratique où exécution et assassinat politique se côtoient³. Après la répression sanglante des conseils ouvriers à Munich, peu de soldats des Corps francs sont inquiétés alors que les communistes, eux-mêmes coupables d'avoir tué des otages, sont rapidement condamnés et fusillés. La République de Weimar et ses opposants font de la mort un instrument politique. La confirmation en est donnée par l'assassinat de Walter Rathenau, le 24 juin 1922 et, le lendemain, par la ratification d'un décret prévoyant la peine capitale pour toute participation à une conspiration qui vise à tuer

1. On peut citer, entre autres, le déplacement de l'exécution aux confins de la ville, la suppression du discours de l'échafaud – le *Hochnotpeinliche Halsgericht* –, la prompte arrivée du condamné en charrette, vêtu de ses habits quotidiens, et plus généralement l'accélération de l'exécution. Pour plus de détails, voir EVANS R., *Rituals of Retribution*, *op. cit.*

2. Citons ici le mémorandum, intéressant pour la suite de notre propos : « Die Feierlichkeiten, mit welchen die Exekution verbunden ist, das Aufsehen und die Aufmerksamkeit für den Delinquenten haben sogar [...] den Reiz und den Wunsch hervorgerufen, auf ähnliche Weise zu sterben, und dadurch zu schweren Verbrechen geführt » (« Les réjouissances liées à l'exécution, l'engouement et l'attention envers le condamné ont même rendu attrayante une telle mort, l'ont fait souhaiter, et ont ainsi conduit à de graves crimes », *cit. in* EVANS R., « Öffentlichkeit und Autorität. Zur Geschichte der Hinrichtungen in Deutschland vom Allgemeinen Landrecht bis zum Dritten Reich », *in* REIF Heinz (sous la dir. de), *Räuber, Volk und Obrigkeit*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1984, p. 225).

3. Voir EVANS R., *Rituals of Retribution*, *op.cit.*, pp. 487-525.

un membre du gouvernement. Cette brutalité des mœurs politiques sous Weimar ne doit cependant pas faire oublier que, passée cette première période d'instabilité, le processus d'effacement reprend son cours. Après 1922, les condamnations reviennent à des chiffres d'avant-guerre, et sont prononcées en majorité pour des crimes passionnels ou familiaux. Avec la réforme du Code pénal en 1928-1929, les exécutions sont même suspendues. Elles reprennent avec l'échec de la réforme et la médiatisation d'affaires criminelles, comme celle, en 1931, de Peter Kürten, le vampire de Düsseldorf.

L'arrivée au pouvoir de Hitler s'accompagne d'une forte augmentation des exécutions. Si les chiffres officiels et les conjectures des historiens ne peuvent s'accorder¹, notons que le champ d'application de la peine capitale est élargi, notamment après l'incendie du Reichstag. Le décret du 28 février 1933 (*Verordnung des Reichpräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*) la prévoit pour les conspirations, les hautes trahisons, les sabotages, ou les prises d'otages politiques. Plus importante, la loi du 29 mars 1933, dite *Lex van der Lubbe*, du nom de l'incendiaire, punit de mort un crime autrefois passible de prison. Elle confirme que l'appareil légal n'est qu'un instrument au service du chef et, surtout, elle enterre le principe *nulla poena sine lege*. Désormais, la peine de mort peut menacer tout délit. La rétroactivité ne concerne pas seulement les crimes considérés comme politiques, mais aussi ceux de droit commun. Citons entre autres le *Gesetz gegen Straßenraub mittels Autofallen* du 22 juin 1938 qui condamne *a posteriori* deux frères qui avaient brigandé sur les nouvelles autoroutes allemandes, fierté du Reich. La liste d'exemples pourrait s'allonger. Retenons que, sous le régime nazi, la pénalité et *a fortiori* la peine de mort se font à l'encontre des principes légaux². L'exécution se situe dans la sphère d'une illégalité d'État.

C'est du moins ainsi qu'on peut interpréter l'occultation complète de la mise à mort sous le Troisième Reich. L'ordonnance du 21 mars 1934 supprime la présence obligatoire de douze témoins à l'exécution. Dans la perspective nazie, ce public se justifiait dans la République délétère, lorsque les citoyens devaient s'assurer du bon fonctionnement du système pénal. Maintenant que le régime et le peuple ne font plus qu'un, la publicité pourrait signifier une défiance envers la justice. Par ailleurs, le régime prône une efficacité radicale et veut suppri-

1. Richard Evans (*ibid.*, p. 644) cite les chiffres officiels : pour le seul mois de février 1933, 29 personnes sont exécutées, 79 en 1934, 94 en 1935, 68 en 1936, 106 en 1937, 117 en 1938, 219 en 1939. Il note immédiatement que ces chiffres sont supérieurs au nombre de condamnations à mort prononcées pour chaque année. Par ailleurs, il faudrait encore ajouter à ce décompte les morts de la Nuit des Longs Couteaux, de la Nuit de Cristal et ceux des camps de concentration.

2. Michael Stolleis nomme cette apparente contradiction le « droit dans le non-droit » (*Recht im Unrecht*) et se réfère à l'étude classique d'Ernst Fraenkel (*The Dual State*, 1940), pour étayer ses propos. Si le régime attachait une grande importance à son apparence de légalité, il s'en émancipait dans la pratique par les décrets et les ordonnances (*Maßnahmen*). Fraenkel considère comme une structure principielle du régime national-socialiste les relations entre l'État de la légalité, producteur de normes, et l'État de la terreur, régnant par ordonnances. Concernant le complexe sujet de la justice en Allemagne nazie, voir STOLLEIS M., *Recht im Unrecht : Studien zur Rechtsgeschichte des Nationalsozialismus*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1994 ; BROSZAT Martin, *Der Staat Hitlers : Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981 (1^{re} édition : 1969) ; FRAENCKEL E., *The Dual State : A Contribution to the Theory of Dictatorship*, New York : Oxford University Press, 1940 ; WERLE Gerhard, *Justiz-Strafrecht und polizeiliche Verbrechensbekämpfung im Dritten Reich*, Berlin-New York : Walter de Gruyter, 1989.

mer tous les apprêts inutiles de cette pratique, la mise à mort se mécanise et se fait anodine. Le bourreau officie en habit civil et la guillotine a remplacé la hache¹. Au-delà du discours de propagande, Richard Evans considère cette mise au secret comme une différenciation des sphères publiques. Alors que la société allemande voyait son espace privé se restreindre de jour en jour, investi par le Parti, l'exécution concerne les « asociaux », exclus de la sphère publique, étrangers au peuple (*volksfremd*) et indignes d'une mort individualisée :

The measures undertaken to conceal executions from the “general public” are best understood not as a process of privatization but on the contrary as part of a much wider mapping-out of the boundary between the differing public spheres of the “racial community” and the “community aliens”.²

Cette occultation ne peut donc pas être assimilée à un adoucissement. Avec la fin du spectacle de la mort, le condamné n'est pas soustrait aux excès du pouvoir pénal, pas plus que le public n'est libéré d'une crainte de la punition, toujours présente en coulisses. Au contraire, ils y sont soumis sans aucune limite.

La situation française est très différente. La peine de mort a fortement décliné depuis la Révolution. Le Code pénal de 1791 prévoyait déjà trente-deux crimes capitaux contre cent quinze pour l'ordonnance de 1670. Après sa révision en 1832, il n'en compte plus que seize, puis sept à l'aube de la première guerre mondiale. Par ailleurs, peu de condamnations sont prononcées. De 1851 à 1860, il y en a une cinquantaine par an. En 1938, le chiffre tombe à seize. Encore faut-il prendre en compte le droit de grâce du Président de la République. Certains se montrent particulièrement cléments. Ainsi, le Président Loubet, entre 1901 et 1905, gracie 89 % des condamnés. Autrement dit, la pratique de la peine capitale est en passe de disparaître. Moins d'une dizaine d'exécutions par an ont lieu durant notre période. Ce déclin s'explique encore par le développement de la peine carcérale et particulièrement par la relégation des récidivistes en Guyane ou en Nouvelle-Calédonie. Cette pratique, autorisée par la loi du 27 mai 1885, fournit aux jurés une alternative à la guillotine. La relégation ne signifie pas seulement une mort lente, mais aussi une disparition du condamné, banni de la vue des spectateurs.

Cependant, cette pratique ne saurait faire oublier une particularité du système pénal français : la publicité des mises à mort. En effet, jusqu'en 1939, le bourreau fait encore son office en plein air, dans la rue. Certes, il ne s'agit plus des spectacles de mort que la période révolutionnaire avait pu produire. À partir de 1839, les exécutions ne peuvent plus se dérouler les jours de marché et, après 1848, elles se font à l'aube. L'échafaud est supprimé le 25 novembre 1870 ; la guillotine est posée à même le sol alors que les cordons de troupes devant la machine sont renforcés. Ainsi,

1. Evans précise cependant que la guillotine – trop associée à la Révolution française – a soulevé quelques réticences chez les nazis. Après avoir hésité avec d'autres méthodes létales, on a préféré l'appeler *Fallbeil* voire *mecanisches Beil* plutôt que d'employer le mot *Guillotine*. Si l'efficacité technique l'a emporté, on voit que la signification idéologique de cette pratique fait l'objet d'attentions, même quand l'exécution est gardée secrète. Voir EVANS R., *Rituals of Retribution*, op.cit., p. 655.

2. EVANS R., *Rituals of Retribution*, op. cit., p. 664 : « Les mesures prises pour dissimuler les exécutions au “public commun” sont moins à comprendre comme un processus de civilisation que, au contraire, comme participant plus largement à une délimitation des frontières entre les différentes sphères publiques de la “communauté raciale” et de la “communauté étrangère” ».

peu des nombreux spectateurs voient réellement l'exécution. Néanmoins, la mise à mort publique dans un contexte général de privatisation demeure remarquable. Evans explique ce retard français par la culture politique du pays. La tradition de justice populaire héritée de la Révolution, les pratiques du suffrage universel et du gouvernement parlementaire auraient rendu les députés plus sensibles aux vœux de leurs électeurs attachés à l'exécution publique¹. Cette hypothèse reste à nuancer. S'il est indéniable que le spectacle de la guillotine fut investi d'une mythologie républicaine² et que les réformes se firent souvent contre le goût populaire, il est simpliste d'arguer du mode de scrutin pour expliquer la survie de cette pratique. Il faut aussi se souvenir que l'évolution de cette pratique est liée à d'autres débats. Ainsi, les défenseurs de l'exécution publique furent souvent des opposants à la peine de mort. En 1885 et en 1898, les propositions du Sénat pour installer la guillotine en prison se heurtent aux abolitionnistes, notamment Gambetta, qui voyaient dans ce spectacle le meilleur argument contre la peine capitale. Ces arguments ressurgissent à plusieurs reprises durant notre période et ce n'est qu'après les désordres survenus lors de l'exécution d'Eugen Weidmann que la guillotine est dissimulée. Le décret du 24 juin 1939 stipule que la peine capitale sera désormais infligée dans l'enceinte de la prison.

Bien que sommaire, ce rappel historique conduit à plusieurs observations. Les trois pays étudiés ont tendance à privatiser ou occulter les mises à mort. Les exemples littéraires et filmiques évoqués jusqu'à présent doivent être considérés comme en rupture avec la logique pénale. Si la mort du gangster dans le corpus américain peut être liée à la hausse des exécutions et la médiatisation des succès policiers, sa représentation va à l'encontre d'un processus plus général, entamé au milieu du XIX^e siècle. Le spectacle, quand bien même il rétablirait symboliquement la justice, transgresse la logique pénale d'occultation³. Les œuvres plus discrètes sont peut-être plus fidèles au système pénal ; néanmoins, peuvent-elles encore prétendre affirmer le pouvoir et dissuader le public ?

Il faut considérer le lien entre le pouvoir pénal et la représentation de l'exécution non plus exclusivement en termes de collaboration, mais aussi de concurrence. La raréfaction et la discrétion de la mise à mort ont engendré un marché porteur : le châtiment comme divertissement commercial. Puisque l'exécution devient privée, elle peut devenir payante. Depuis longtemps déjà, les chambres donnant sur la cour de la prison sont louées à bon prix ; leur valeur marchande s'accroît encore. En Allemagne, les autorités délivrent des invitations, revendues sous le manteau. Les journaux font leurs choux gras des mises à mort par leurs comptes rendus détaillés, souvent exagérés, parfois complètement fantaisistes. Les lecteurs, en achetant ces feuilles ou un billet de cinéma, monnaient l'accès à un spectacle qui leur est dorénavant interdit. Ainsi, un

1. EVANS R., « Öffentlichkeit und Autorität », *art. cit.*, p. 239.

2. Voir ARASSE Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris : Flammarion, 1987.

3. On se gardera cependant de confondre légalité et pouvoir, même s'ils peuvent se superposer ou se réclamer l'un de l'autre. Cette distinction est particulièrement sensible dans le rituel du supplice qui était un déchaînement de peine disproportionné : « Le supplice ne rétablissait pas la justice ; il réactivait le pouvoir » (FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 60). Néanmoins, dans la logique de la punition, le pouvoir tend à accorder la peine au délit, à la conformer à la légalité. Les divergences constatées dans notre corpus montrent ainsi un pouvoir qui, par rapport à la loi, pêche par défaut ou par excès.

cinéaste amateur qui a réussi à filmer une exécution considère la valeur de son film : « c'est un document unique, [...] ; du reste un de nos plus grands metteurs en scène est sur le point de m'acheter ce document pour l'incorporer dans une grande production mondiale »¹. La logique mercantile repose ainsi sur le processus légal de privatisation de l'exécution. La mise à mort n'est pas seulement montrée, elle est médiatisée, voire esthétisée par des modes de représentation littéraire et cinématographique. Le public paye et entend être satisfait. Il veut voir mais il peut être choqué. Quelles transformations subit l'exécution quand elle est médiatisée ? Son effet dissuasif et sa signification pénale peuvent-ils se conserver dans la sphère du divertissement ?

Enfin, il faut tirer les conséquences méthodologiques d'une telle hétérogénéité des cas étudiés. La raréfaction et la privatisation de l'exécution suivent une trajectoire irrégulière et des rythmes distincts : d'un côté, dans une période historique plus large, une tendance générale à l'effacement de la mise à mort ; de l'autre, en réponse aux bouleversements politiques et à l'actualité criminelle, des sursauts dans la pratique de l'exécution. L'Allemagne en fournit les meilleurs exemples, mais on peut également citer les dissensions des états américains du Nord et du Sud² ou encore la médiatique guerre au crime du *New Deal*. Plus encore, au sein des discours et des institutions, les conflits de pouvoir ne s'articulent pas de manière manichéenne. Il faut par exemple distinguer la privatisation de la peine de mort et son abolition. Les arguments et les protagonistes diffèrent sensiblement d'un débat à l'autre. Pareillement, il faut se garder d'une vision univoque du pouvoir pénal. Depuis l'essai de Broszat³, l'État hitlérien n'apparaît plus comme une structure monolithique : les juridictions se chevauchaient, les rivalités politiques et administratives donnaient lieu à des dysfonctionnements. Il suffit de rappeler l'illégalité des forces de police et des SS, qui pouvaient « corriger » la sentence d'un trop clément, ou se livrer à des exécutions sommaires. De manière plus bénigne, les discordances au sein de l'institution américaine sont fréquentes quand il s'agit de tuer un prisonnier⁴. Il peut s'agir de réticence à la centralisation des exécutions ou de prises de position plus virulentes comme celles de Lewis Lawes, directeur de la prison de Sing Sing, et pourtant fervent opposant à la peine de mort⁵. Dans tous les cas, le pouvoir pénal doit être compris comme un faisceau de pouvoirs qui collaborent, mais rivalisent et parfois divergent.

La disparité des aires culturelles incite à examiner la transformation des pratiques pénales à l'aune de différentes théories. La pensée foucauldienne peut expliquer les relations de pouvoir qui se nouent dans le déplacement de l'exécution. Néanmoins, elle rend difficilement compte des transformations, plus lentes, du goût des spectateurs. Ainsi, il faut élargir le champ de réflexion à la perception de la violence et de la mort dans les sociétés modernes. L'effacement de l'exécution apparaît comme la censure d'un spectacle subversif, mais aussi comme le résultat d'une évolution des sensibilités.

1. HAYER Lucien, « Comment j'ai filmé une exécution capitale », in *La Revue du Cinéma*, 3^e année n° 21, 1^{er} avril 1931, pp. 40-41.

2. Voir BANNER S., *The Death Penalty*, op. cit., p. 207.

3. BROSZAT M., *Der Staat Hitlers*, op. cit.

4. Voir LINDERS A., « The Execution Spectacle », art. cit.

5. Voir les différents ouvrages où il détaille sa politique et ses pratiques concernant l'institution pénitentiaire : LAWES, Lewis E., *Life & Death in Sing Sing*, Londres : John Long, 1929 ; *Twenty Thousand Years in Sing Sing*, New York : Long and Smith, 1932 ; *Man's Judgment of Death*. Montclair, New Jersey : Patterson Smith, 1969 [1924].

2.2. L'interprétation ambivalente : la réécriture de l'exécution

L'effacement de la mise à mort peut s'expliquer en termes de pouvoir et de contestation. C'est en tout cas la thèse avancée par Foucault : l'exécution, parce qu'elle provoque des désordres publics, doit être dissimulée. On demande à la presse allemande et française de faire preuve d'une certaine retenue. Le cinéma surtout doit éviter de montrer les exécutions. Cette scène (« Actual hangings or electrocutions as legal punishment for crime ») fait partie des sujets énumérés dans les « Be Carefuls » de la *Formula* de 1927 (juste avant « Sympathy for criminals »). En France, la représentation de l'exécution est même à l'origine de la censure filmique lorsqu'en 1909, un opérateur de Béthune parvient à enregistrer une mise à mort pour les actualités filmées. Une circulaire du ministre de l'Intérieur, datée du 11 janvier, attire l'attention des préfets sur l'incident et précise « qu'il est indispensable d'interdire radicalement tous spectacles cinématographiques de ce genre, susceptibles de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la tranquillité publics »¹. Trente ans plus tard, les images prises lors de l'exécution de Weidmann décideront les autorités à dissimuler la peine capitale.

Les œuvres qui montrent la mise à mort d'un truand apparaissent comme des outils ambivalents du contrôle social. Elles présentent ce qui devrait être caché, et plus encore, elles le représentent en une réécriture esthétique de l'exécution, qui se prête à des interprétations divergentes. La production américaine regorge de truands punis et glorifiés. La culture de masse leur fournit une publicité sans précédent. Inversement, la scène allemande se vide du spectacle de l'exécution. Le truand est éclipsé par ce qui constitue l'horizon de toute mise à mort : le public et sa réception.

2.2.1. Médiatisation et célébrité du condamné

Le rituel du supplice se caractérisait déjà par son ambivalence. Rappelons l'analyse qu'en a faite Foucault. Censée terroriser la foule, l'exécution était un jour de fête, où les cabarets étaient remplis, les vols et les bagarres fréquents². Outre ces foyers d'illégalisme, une solidarité populaire émergeait à cette occasion. Le public, plus particulièrement le peuple des bas-fonds alors présent, pouvait s'identifier au supplicié et, face à la violence pénale, réagir par des actes spécifiquement dirigés contre le pouvoir. Le peuple n'était pas terrifié mais excité, provoqué, par l'exécution : « le grand spectacle des peines risquait d'être retourné par ceux-là mêmes

1. Cit. par JEANCOLAS Jean-Pierre, « Cinéma, censure, contrôle, classement », in ORY Pascal (sous la dir. de), *La censure en France, op.cit.*, p. 214.

2. Annulla Linders cite l'exemple de John Lechler exécuté à Lancaster (Pennsylvanie) en 1822. Les observateurs rapportent que dans la foule de 20 000 personnes, au moins 15 individus furent arrêtés pour divers délits, dont un pour meurtre. Une commission du Massachusetts déclare que c'est justement des personnes dont « it would be desirable to affect solemnly, and from whom we have the most reason to fear crime, [that] make the day of public execution a day of drunkenness and profanity » (LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art. cit.*, p. 619 : « il serait souhaitable de provoquer la gravité et dont nous avons le plus à craindre le crime, qui font de l'exécution une journée d'ébriété et d'impiété »).

auxquels il était adressé »¹. Son effacement doit alors être considéré comme un recul du pouvoir pour trouver de nouvelles formes, moins voyantes et plus assurées, de contrôle social.

Cette interprétation fut certes contestée et reste à nuancer². On a souvent argué que les désordres occasionnés par l'exécution étaient finalement assez rares, que les mouvements de sympathie envers le condamné l'étaient encore plus et que les troubles étaient moins une réaction politique qu'un manque de tenue du public transformant la mise à mort en réjouissance populaire³. Bien que recevables, ces critiques n'invalident pas entièrement les propos de Foucault. La réception de la mise à mort par la foule reste mal contrôlée. Le public ne prend peut-être pas fait et cause pour l'exécuté, mais l'esthétisation de sa mort – c'est-à-dire sa mise en scène et ses réécritures – contribue à le transformer en personnage extraordinaire.

À ceux qui considèrent que ces désordres restent exceptionnels, on peut opposer plusieurs exemples durant notre période. À Versailles, la mise à mort d'Eugen Weidmann, rassembla plus de deux cents personnes dont le comportement décida Édouard Daladier, président du Conseil, et Albert Lebrun, président de la République, à ordonner que l'on déplace la guillotine en prison. Avec un important retard, l'exécution du voleur, kidnappeur et assassin allemand se fait à la lumière du jour, devant les photographes et les spectateurs. Alors que certains débouchent le champagne, des dizaines de clichés sont pris et un film de quelques secondes est même tourné d'une fenêtre. Quelques badauds trempent leur mouchoir dans le sang fraîchement versé. Il n'y a pas lieu de s'attarder sur une pratique, attestée depuis des siècles⁴. Notons que s'appropriier les restes du cadavre afin de jouir de leurs pouvoirs guérisseurs – notamment du sang supposé soigner l'épilepsie –, peut apparenter le condamné à une figure christique. Marqué et mis en scène par le rituel de l'exécution, il s'auréole de pouvoirs et de gloire posthumes. Ainsi, le défenseur de Weidmann, M^e de Moro-Giafferri déclarait après l'exécution de son client : « Ses crimes sont ceux d'un monstre ; sa mort est celle d'un saint »⁵. De manière différente, la mort de Bonnie Parker et Clyde Barrow en 1934 donna lieu à quelques débordements. Après la fusillade, il fallut écarter les badauds qui ramassaient les douilles, se partageaient les tissus ensanglantés ou tentaient d'arracher des mèches de cheveu, de couper des doigts ou des oreilles aux dépouilles des criminels⁶. Ici, plus qu'un remède ou une amulette, c'est le souvenir de leur rencontre avec

1. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op.cit.*, p. 75.

2. De nombreux historiens – Richard Evans et Pieter Spierenburg, entre autres – ont objecté que les désordres au pied de l'échafaud furent beaucoup moins fréquents que ne le suggère Foucault. La plupart considèrent en outre ce tumulte comme un risque inhérent à tout rassemblement populaire plutôt qu'une forme de résistance au pouvoir. Si de la sympathie pouvait se manifester envers ceux que la foule jugeait innocents, les bandits bénéficiaient rarement de la même clémence. Ces criminels étaient soit des marginaux, inconnus du public, soit des individus considérés comme nuisibles par toutes les couches sociales. Voir SPIERENBURG P., *The Spectacle of Suffering*, *op.cit.*

3. Au début de son article, Thomas Laqueur donne un bon exemple d'exécution transformée en divertissement par la foule avec la pendaison, le 14 août 1936, de Rayney Bethea à Owensboro (Kentucky) devant 10 000 personnes. Loin de plaindre le condamné, le public trinquait à sa mort et trépignait d'impatience de le voir monter sur l'échafaud. Voir LAQUEUR T., « Crowds, Carnival and the State in English Executions », *art.cit.*, p. 306.

4. Voir à ce propos EVANS R., *Rituals of Retribution*, *op.cit.*

5. Cit. in *Déetective*, 22 juin 1939, n° 556, p. 5.

6. Cit. in POTTER Claire B., *War on Crime : Bandits, G-Men, and the Politics of Mass Culture*, New Brunswick, New

des stars du crime que les habitants et les visiteurs de la petite ville d'Arcadia venaient chercher. Néanmoins, comme pour Weidmann, un statut exceptionnel échoit à l'exécuté.

L'évolution de la mise à mort, sa possible valeur subversive, l'héroïsation du condamné sont liées à la médiatisation¹ et à l'esthétisation du châtement. Dans une mise à mort officielle ou une fusillade sauvage, le truand est sacralisé ou, plus fréquemment à notre période, starifié. Ce phénomène s'explique notamment par l'attention dont les condamnés firent l'objet. Les exécutions accordent une importance et un sens auxquels le criminel n'aurait pas accédé autrement. Quand elles se font plus rares et moins visibles, c'est surtout la presse qui se charge de rendre le condamné célèbre, lors de sa mort, mais aussi durant toute la procédure pénale. C'est une conséquence de la publicité des débats judiciaires et de l'effacement des peines. Auparavant, l'accusé était tenu au secret de la procédure lancée contre lui². Désormais, l'enquête fait l'objet de conférences de presse, le procès accueille les curieux et les reporters. Weidmann, durant son procès, orna souvent les premières pages des journaux³ et la date de son exécution fut même annoncée par la TSF. Quant à Bonnie et Clyde, l'engouement médiatique fut d'autant plus fort que les bandits se prêtaient au jeu, en faisant parvenir des lettres et des photographies aux journalistes. L'essor du fait divers dans la presse, depuis le XIX^e siècle, a contribué à ce phénomène. Dans les innombrables reportages, l'accent est mis sur l'enquête et ses indices plutôt que sur le délit en lui-même ; tout objet lié au crime prend une valeur non plus seulement pénale mais symbolique, voire magique⁴. Avant qu'il ne soit exécuté ou même arrêté, le truand peut acquiescer une gloire aux couleurs de papier journal.

Le compte rendu d'exécution contribue à rendre le condamné exceptionnel. Les dernières heures du criminel, son attitude face à la mort, ses déclarations font l'objet d'une attention particulière et d'articles qui proposent une première interprétation de l'exécution. Les journaux peuvent mépriser la veulerie du condamné ou souligner son courage, louer l'efficacité de la justice ou noter les moindres fautes et hésitations du bourreau, décrire la sauvagerie du spectacle et rappeler l'indignité de ceux qui le pratiquent⁵. Si la presse fait des récits trop détaillés et trop intrusifs au

Jersey, Londres : Rutgers University Press, 1998, p. 104.

1. Par médiatisation, nous entendons à la fois le fait de servir d'intermédiaire, de moyen à un objet pour le faire connaître et l'attention portée à cet objet. La médiatisation est toujours déjà l'interprétation d'un fait qui passe par des moyens techniques déterminant l'existence de ce fait dans l'imaginaire du public : les mises à mort sont difficilement séparables de leurs comptes rendus dans les journaux ou de leurs représentations filmiques dans la mesure où elles sont de moins en moins vues immédiatement par le public.

2. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir, op. cit.*, p. 44 : « toute la procédure criminelle, jusqu'à la sentence, demeurait secrète : c'est-à-dire opaque non seulement au public, mais à l'accusé lui-même. Elle se déroulait sans lui, ou du moins sans qu'il puisse connaître l'accusation, les charges, les dépositions, les preuves. Dans l'ordre de la justice criminelle, le savoir était le privilège absolu de la poursuite. »

3. À titre d'exemple, l'hebdomadaire *Déetective* lui consacra sa première page, et ce, cinq semaines d'affilée (du 2 au 30 mars 1939, n° 540-544).

4. Dominique Kalifa parle d'une « quasi-vénération » des objets liés au crime (*L'Encre et le sang, op. cit.*, p. 64).

5. Au sujet des rapports d'exécution dans la presse, voir EVANS R., *Ritual of Retribution, op. cit.* ; LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art. cit.* ; HAINES Herbs : « Flawed Executions, the Anti-Death Penalty Movement, and the Politics of Capital Punishment », in *Social Problems*, vol. XXXIX, n° 2, University of California Press, mai 1992, pp. 125-138.

goût des autorités allemandes¹, narrant le dernier repas et la dernière nuit du condamné, elle peut se faire encore plus sensationnaliste aux États-Unis. Exagérant chaque détail macabre, utilisant le champ lexical de l'horreur, les journaux, bien au-delà des seuls tabloïds, pouvaient se montrer très critiques au moindre accident durant l'exécution. En France, la presse était plus policée. Les comptes rendus étaient substantiels, mais sobres : les autorités ne sont qu'exceptionnellement remises en cause, le sang est très rarement mentionné et les réactions violentes de la foule sont à peine évoquées². Ici, l'institution pénale – et à travers elle la République – est encore respectée.

Dans tous les cas, l'exécution se transforme et prend son sens par le récit qu'on en fait. Elle n'est pas forcément représentée comme une affirmation du pouvoir qui accable le criminel. Elle peut donner lieu à une remise en cause des pratiques pénales. Ainsi, des journaux ont pu influencer sur la réforme de la peine capitale³. La médiatisation peut attiser des conflits de pouvoir. Elle consiste elle-même en une série de décisions, conscientes ou non, quant à la représentation et la signification de l'exécution. La mise en scène de l'échafaud comme les éléments choisis et narrés par la presse contribuent à esthétiser l'exécution, qui devient un spectacle à la réception ambivalente.

2.2.2. Dissuasion, soumission et héroïsation

L'exécution publique du XVIII^e siècle était un rituel dont le moindre détail, scruté par la foule, avait son importance. Le criminel n'était pas simplement mis à mort ; sur son corps se greffait et se déchaînait toute une symbolique pénale qui le rendait signifiant mais aussi sujet à diverses interprétations. Au XX^e siècle, le sens de l'exécution peut déjà varier selon les positions politiques des journaux. Dans la littérature et le cinéma, où le message idéologique est plus souple et l'interprétation plus indéterminée, le récit de l'exécution reste équivoque. Le conflit qui prenait place au pied de l'échafaud se retrouve dans les romans, les films, les pièces de théâtre.

Assez logiquement, le corpus américain, qui présente le plus de mises à mort, est celui où se développe le plus clairement cette ambiguïté. Certes, quelques exécutions ont l'effet escompté. Au début et à la fin du *Little Caesar* de Burnett, les gangsters Tony et Joe se souviennent du récit qu'on leur a fait de la mort d'un dénommé Red Gus. Ce personnage n'a d'autre existence romanesque que la mention de son exécution, qui suffit à effrayer les truands et à leur faire confesser leurs crimes. La dissuasion fait certes encore partie des effets attendus d'une punition racontée ou montrée. De fait, certaines mises à mort semblent toucher leur cible. La fin de *The Public*

1. Ainsi, Bismarck déclarait déjà en 1886 : « Die Schilderung der letzten Augenblicke des Verbrechers [artet] in eine Verherrlichung desselben [aus] » (*cit. in* EVANS R., « Öffentlichkeit und Autorität », *art. cit.*, p. 231 : « La description des derniers instants du criminel dégénère en une glorification de celui-ci »).

2. Voir M'SILI Marine, « Une mise en scène de la violence légitime : les exécutions capitales dans la presse 1870-1939 », in BERTRAND Régis et Anne CAROL, *La peine de mort, op.cit.*, pp. 167-178. On pourrait également citer en exemple un article de Pierre Wolff (« La guillotine en privé, bravo ! », *Paris-Soir*, 27 juin 1939, p. 2) où il décrit la foule se rassemblant autour de l'échafaud de Weidmann. Son récit s'interrompt brusquement : dès la première bousculade, le journaliste décide de quitter les lieux.

3. Voir LINDERS, A., « The Execution Spectacle », *art.cit.* : certains journaux américains, par la dénonciation des procédés barbares et par l'emphase de la douleur des condamnés, jouèrent un rôle non négligeable dans le processus de privatisation mais aussi dans l'évolution des méthodes de mise à mort.

Enemy peut provoquer l'émoi des spectateurs : « It's a spine-tickling finish », prévient *Variety*¹. Après avoir tué Tom Powers, ses rivaux déposent son corps devant la maison familiale. Son frère ouvre la porte et le cadavre apparaît dans l'embrasure : ligoté comme une momie, filmé en contre-plongée tandis que des battements cardiaques se surimposent à la musique douceuse du foyer. L'exécution en elle-même est éludée, mais la logique punitive joue à plein. Ce qui est ici de retour, ce n'est pas seulement le fils qu'on suppliait de revenir à la maison, c'est surtout, par l'exposition d'un corps ligoté et torturé – c'est-à-dire arrêté et châtié –, l'exemplarité de la mise à mort. Plus généralement, une des nombreuses études de l'époque concernant l'influence du cinéma sur les jeunes délinquants soulignait l'efficacité de certains films : « The portrayal of the dangerous life and perhaps death of gangsters seems to be especially effective in discouraging boys and young men from such careers »². De même, dans le corpus allemand d'après 1933, la fonction dissuasive de l'exécution est mise en avant. Ainsi, *Olaf West*, un truand d'envergure internationale, se souvient en tremblant qu'on lui a fait nettoyer l'échafaud lors de sa détention aux États-Unis. Il raconte qu'un gardien se moquait : « "Eine gute Schule ! Von den Jungs, da kommet keiner aufs Schafott !" Der Mann hatte Recht ! Ich bin wahrhaftig nicht weichmäulig, aber seit dem Tage hab' ich einen höllischen Respekt vor allen Dingen, die den Kopf kosten können ! »³.

Cependant, cette dissuasion n'est plus aussi évidente lorsqu'on considère l'excès et le faste des mises en scène. L'exagération provoque l'héroïsation. Déployer toute sa puissance contre un adversaire revient à lui concéder une importance démesurée. Roy dans *High Sierra* est rehaussé par sa mort. Au centre de tous les regards, il expire sur le plus haut pic des États-Unis en défiant une dernière fois le pouvoir. Tony dans *Scarface* ou Rico dans *Little Caesar* restent seuls contre tous, sous les feux de la rampe. Quelle que soit la médiocrité de leurs derniers instants, leur mort est proportionnée aux excès du pouvoir pénal et à la publicité qui en est faite. Lincoln Kirstein remarque cette soudaine revalorisation du gangster quand il voit *The Public Enemy* : « Cagney may be a dirty little low-life rat, a hoodlum, a small time racketeer, but when his riddled body is propped up against his mother's door, mummied in bandages and flecked with blood, we catch our throats and realize that this is a hero's death. »⁴ L'ardeur qu'on met à châtier le criminel contribue à sa grandeur.

1. *Variety*, 29 avril 1931, in *Variety Film Reviews*, volume IV : 1907-1980, New York et Londres : Garland Publishing, Inc., 1983, [s.p.] : « C'est une fin qui fait froid dans le dos ».

2. BLUMER Herbert et Philip M. HAUSER, *Movies, Delinquency, and Crime*, New York : The MacMillan Company, 1933, p. 117 : « le portrait qui est fait de l'existence périlleuse, voire de la mort des gangsters semble particulièrement efficace pour décourager les garçons et les jeunes hommes de s'engager dans une telle carrière ».

3. RUDOLPH Axel, *Der Mann aus Rio*, Berlin : Carl-Dunker-Verlag, 1934, p. 126 : « Ils vont à bonne école ! Pas un de ces gars ne se retrouvera sur l'échafaud ! » Il avait raison ! Je ne suis vraiment pas bégueule, mais depuis ce jour, j'ai une sainte horreur pour tout ce qui pourrait me coûter la tête ». Bien qu'on argue fréquemment de la fonction dissuasive après 1933, il ne faut pas en faire l'apanage exclusif du discours nazi. *M* de Fritz Lang, avec l'aveu du cambrioleur (Friedrich Gnaß) effrayé à l'idée d'être accusé de meurtre, en présente un autre exemple.

4. KIRSTEIN L., « James Cagney and the American Hero », in *The Hound & Horn* (avril-juin 1932), repr. in KAUFMANN Stanley (sous la dir. de) *American Film Criticism : From the Beginnings to Citizen Kane. Reviews of Significant Films as the Time They First Appeared*, New York : Liveright, 1972, p. 264 : « Cagney est peut-être un sale petit rat pouilleux, un voyou, un trafiquant à la petite semaine, mais quand son corps criblé de balles est posé debout contre la porte de sa mère, bandé comme une momie et tâché de sang, on est saisi à la gorge et on réalise qu'il s'agit là de la mort d'un héros. »

« A spine-tickling finish »...



The Public Enemy



Scarface

... ou le truand au faite de sa gloire ?



Scarface



Exécution d'Eugen Weidmann (Photographie reproduite par *Le Matin* du 24 octobre 1978)

De manière plus ambiguë, la soumission du truand peut être interprétée comme un dernier acte héroïque. On a vu que le condamné devait reconnaître une puissance supérieure. Cette repentance peut transformer le criminel en martyr¹.

Puisqu'il s'agit surtout d'affirmer la puissance pénale, le truand peut mourir honorablement, s'il respecte la loi. Certains journaux français montrent un condamné modèle, qui trouve sa peine légitime². Quand il accepte son sort, la presse insiste sur le « courage » et la « détermination » du condamné qui devient un exemple de piété. La dimension religieuse de l'exécution – permettant soumission et absolution – est mise en avant. La présence du prêtre est soulignée, on précise que le condamné a assisté à la messe, est allé à confesse. Pour Weidmann, la presse a insisté sur « l'exaltation pieuse du condamné » tandis que « la patience, le savoir faire » de l'aumônier sont venus à bout d'Ughetto qui « sait maintenant ses prières »³.

L'acceptation peut donner lieu à une glorification du condamné quand elle s'insère dans les schémas narratifs de l'industrie culturelle. Le mal doit être puni, mais le sacrifice, l'amitié et le personnage qui les incarne doivent être valorisés. *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke et George Cukor, 1934) offre un exemple de soumission héroïque. Tourné en pleine campagne contre le crime, ce film devait montrer le triomphe de la loi en mettant en scène deux amis, qui suivent des voies opposées et se retrouvent finalement face-à-face au tribunal. Jim (William Powell) est un garçon honnête qui étudie pour devenir procureur. Blackie (Clark Gable) ne pense qu'à s'amuser aux dépens des autres et c'est tout naturellement qu'il devient le patron d'une salle de jeux clandestine. Après avoir tué un débiteur malhonnête, Blackie est soupçonné par Jim qui ne peut obtenir de preuve. Pourtant, un de ses anciens adjoints, renvoyé pour corruption, menace de révéler sa bienveillance envers son ami alors que Jim brigue le poste de gouverneur. Blackie, pour sauver la carrière de l'homme de loi, tue le maître chanteur. Il est arrêté et, grâce à la plaidoirie de Jim, condamné à mort.

Tout le monde consent à cette sentence, notamment Blackie. Durant le procès, il suit distraitement les débats en se dessinant déjà sur une chaise électrique. Cette attitude ne dénote pas seulement une courageuse nonchalance, elle place Blackie dans une position de supériorité. À la fois condamné, acteur et spectateur (le dessin rappelle les croquis de presse) de la justice, il construit son personnage héroïque en acceptant et même en revendiquant sa peine. Sa mort satisfait les lois du code pénal, mais également celles de l'amitié. Le truand se sacrifie pour sauver l'homme de loi et refuse toute clémence. Lorsque Jim, bientôt gouverneur, envisage de commuer sa peine, Blackie s'exclame : « Do you think you're doin' me a favor – shuttin' me up in this filthy trap for the rest of my life? You gonna make a great sacrifice –

1. Dans une certaine mesure, les gangsters qui meurent sur les marches d'une église rejoignent les pieux suppliciés mentionnés par Foucault. Ils payent certes pour leurs crimes, mais ils sont tués alors qu'ils revenaient dans le droit chemin. Tony (William Collier Jr.), dans *Little Caesar*, veut sortir du gang et confesser ses fautes lorsqu'il est abattu ; Eddie (J. Cagney) dans *The Roaring Twenties* n'est déjà plus un gangster et vient de débarrasser la société d'un criminel endurci (Humphrey Bogart) quand il est mortellement touché. Mourir sur les marches de l'église représente à chaque fois un salut moral qui n'est pas récompensé par la survie physique.

2. Marine M'sili (« Une mise en scène de la violence légitime », *art.cit.*, p. 174) donne l'exemple du bandit corse Ughetto et de son exécution digne telle que l'a rapportée *Le Petit Marseillais* (25 janvier 1930).

3. Tous ces exemples sont tirés du *Petit Marseillais*, cité dans l'article de M'SILI M., *ibid.*

ruin your career – and for what ? So’s I can rot in this hole ? No, thanks. Don’t commute me ! [...] if I can’t live the way I want, at least lemme die when I want ! »¹. Ici, plusieurs discours se superposent. Blackie reprend certains arguments des tenants de la peine capitale : l’emprisonnement à vie n’est pas une peine plus humaine que la mort et ne pourrait le corriger². Ensuite, il renverse le discours traditionnel de la soumission. La grâce n’est pas demandée par le condamné, elle est rejetée par un impératif et qualifiée de sacrifice pour le Gouverneur auquel Blackie va offrir sa vie. Face à l’antithèse (« live », « die ») seul résiste le verbe *to want*. En acceptant sa peine, le truand se place du côté de la loi, mais fait primer une dernière fois sa volonté sur le système pénal et lui oppose les valeurs, plus nobles, de l’amitié.

Outre la transfiguration du condamné en martyr, on retiendra l’effet produit par la publicité – en un sens plus commercial – autour de la mort du truand. *Manhattan Melodrama* paraît alors que le Code Hays entre plus rigoureusement en exercice et que Hoover a déclenché sa guerre médiatique contre le crime. On attend désormais que les médias valorisent la figure du policier, la Warner s’abstient pour quelque temps de tout film de gangsters et la MGM produit une œuvre qui devait clore la période du sympathique *bootlegger*³. En d’autres termes, le truand hollywoodien doit faire profil bas. Pourtant, ce film, auquel la critique fit un accueil très mitigé, eut un succès inattendu. La ressemblance de Gable avec John Dillinger, le truand le plus charismatique de cette époque, avait été remarquée par les spectateurs et assura d’emblée une certaine renommée à l’acteur. Plus fortuitement, le même Dillinger fut tué devant le cinéma *The Biograph* à Chicago, juste après avoir vu *Manhattan Melodrama* ce qui valut une large publicité au film⁴ et transforma la mémoire du truand abattu⁵. Alors que Hoover a voulu sa mort comme une victoire du FBI, l’in-

1. « Tu crois me rendre service en m’enfermant dans cette taule crasseuse pour le reste de ma vie ? Tu t’apprêtes à faire un sacrifice énorme, à ruiner ta carrière et pour quoi ? Pour que je pourrisse dans ce trou ? Non, merci. Ne commue pas ma peine ! [...] Si je ne peux pas vivre comme je veux, au moins, laisse-moi mourir quand je veux ! »

2. Quelques minutes plus tôt, Blackie rejetait toute explication sociale de sa criminalité : « I’m just a no-good guy, that’s all ! » (« Je suis juste un bon à rien, c’est tout ! »)

3. Jim durant son réquisitoire contre Blackie : « For years, men and women in this country have tolerated racketeers and murderers. Because of their own hatred of Prohibition, they felt in sympathy with those who broke a law they felt to be oppressive. Crime, and criminals became popular ! Killers became heroes ! But prohibition has gone – and these gangsters and killers, who came with it, must go with it ! » (« Des années durant, les hommes et les femmes de ce pays ont toléré les racketteurs et les meurtriers. À cause de cette Prohibition abhorrée, ils ont éprouvé de la sympathie pour ceux qui transgressaient une loi qu’ils jugeaient despotique. Le crime et les criminels sont devenus populaires ! Les tueurs sont devenus des héros ! Mais la Prohibition est révolue – et les gangsters et les tueurs qui l’accompagnaient doivent finir avec elle ! »).

4. Ainsi que le note un chroniqueur de l’époque : « I think this is irony or something. Just as the gangster pictures were sneaking off the stage under the fire of censorship, Dillinger death will undoubtedly earn a fortune for “Manhattan Melodrama” » (CARR Harry, « The Lancer », *Los Angeles Times*, 26 juillet 1934, p. A1 : « Je trouve que cela a quelque chose d’ironique. Alors que les films de gangsters sont en train de battre en retraite sous le feu de la censure, la mort de Dillinger va sans doute rapporter une fortune à *Manhattan Melodrama* »).

5. Si l’on en croit quelques témoignages rapportés par les journaux, l’ennemi public, trahi par une femme, a pris des airs de héros romantique. D’autres rumeurs prétendirent que Dillinger était toujours en vie et quand le FBI, avec les photographies du cadavre, voulut démontrer qu’il avait eu recours à la chirurgie esthétique, ce fut en vain : certains spectateurs jugèrent que ce Dillinger ne ressemblait pas à son image. Concernant *Manhattan*

dustrie culturelle a transfiguré sa postérité. Le public n'allait plus seulement voir la glorification de Blackie ; il communiait avec Dillinger en regardant ce qu'il avait vu avant sa mort. On comprend mieux pourquoi Hoover a joué de son influence pour qu'aucun film n'exploite la célébrité posthume du gangster¹. Sa mort, en sortant du cinéma, l'avait déjà suffisamment glorifié.

Il ne faut pas voir dans l'assimilation de ces deux morts par le public une simple coïncidence. Elle rappelle que l'industrie filmique fait souvent référence à des trépassés célèbres² alors que les autorités médiatisent certaines fusillades. Ces exécutions se distinguent de l'acte pénal, désormais privé et solennel. Elles s'offrent aux regards et aux interprétations des spectateurs. De manière significative, la carrière de Rico dans *Little Caesar* ne s'achève pas par une affirmation fermée au passé mais par une interrogation directe au présent : « Is it the end of Rico ? » La question du truand n'est pas réglée à la fin de l'œuvre. En passant par le spectre médiatique, son exécution gagne en ambivalence.

2.2.3. La mort s'éclipse, son ambivalence reste sur scène

Si le spectacle de la mort est moins flagrant en Europe, la question de son interprétation reste primordiale. En Allemagne, les rapports de presse suscitent la controverse, notamment lors du procès de Peter Kürten, qui explique ses affreux penchants par la lecture néfaste des comptes rendus d'exécution. Comme aux États-Unis, des mesures sont parfois prises pour restreindre l'accès des journalistes. Ces restrictions sont vaines face aux droits de la presse weimarienne et, surtout, à l'imagination des reporters. Leurs articles suivent un canevas traditionnel, décrivant le repas du condamné (*Henkersmahl*), sa dernière nuit et ses derniers moments, quand bien même les journalistes n'ont pas assisté à la scène. En fait, les journaux peuvent toujours arguer de la liberté d'expression tant qu'ils n'attaquent pas directement la République ou n'appellent pas explicitement à la révolte³. L'interprétation de ces textes reste de la responsabilité du lecteur.

Sous la jeune République de Weimar, le public est à la fois sollicité et craint. On le considère comme un acteur politique qui a désormais le droit de cité, mais on se méfie de ses réactions

Melodrama, voir CLARENS Carlos, *Crime Movies*, op.cit., pp. 121-122. Au sujet de Dillinger, voir POTTER C., *War on Crime*, op.cit. ; SQUIERS C., « "And so the Moving Trigger Finger Writes" », art. cit.

1. Ainsi, peu de temps après la mort de Dillinger, un télégramme de William Hays à son représentant à Los Angeles, Joe Breen, précisait : « No motion picture on the life or exploits of John Dillinger will be produced, distributed or exhibited by any member [of the MPPDA] [...] This decision is based on the belief that the production, distribution or exhibition of such a picture could be detrimental to the best public interest. » (cit. in CLARENS C., *Crime Movies*, op.cit., p. 121 : « Aucun film sur la vie ou les exploits de John Dillinger ne sera produit, distribué ou montré par un des membres [des MPPDA] [...] Cette décision se fonde sur la conviction que la production, distribution et exhibition d'un tel film pourrait se faire au détriment de l'intérêt public »). On notera l'emploi du terme *exploits* pour désigner les crimes de Dillinger.

2. C'est le cas par exemple de Dion O'Banion, gangster du nord de Chicago, abattu devant son magasin de fleurs par la bande de Capone le 19 novembre 1924. Il réapparaît en filigranes dans *Underworld* de Sternberg et dans *Scarface* de Hawks.

3. Sur la question de la liberté d'expression sous Weimar et de l'article 118 de la Constitution, voir PETERSEN K., *Zensur in der Weimarer Republik*, op.cit., pp. 31 sqq.

parfois violentes et des mauvais usages qu'il pourrait faire de ses libertés nouvellement acquises. L'abolition de la censure figurait au programme de la révolution de 1918-1919¹, mais – sous la pression des conservateurs² – elle n'est que partiellement reprise par l'assemblée constituante. Si les journaux, au nom de la liberté politique, ont les coudées franches, d'autres formes d'expression sont plus étroitement surveillées. Considérés comme des rassemblements publics, le théâtre et le cinéma font l'objet d'interdictions dès que la police y voit une incitation au désordre. Remarquons la différence faite entre les médias. Si la mise à mort est encore tolérée dans l'intimité de la lecture, elle risque de franchir les frontières de l'acceptable lorsqu'elle provoque une assemblée de spectateurs. Ainsi, la coupure censoriale la plus importante que subit *Dr Mabuse – der Spieler* concerne la prise d'assaut du repaire des criminels par la police. Ces fusillades rappellent apparemment trop les violences révolutionnaires de 1919 et ses exécutions sauvages alors qu'un retour au calme était souhaité³.

Il serait hâtif d'affirmer que la censure explique à elle seule la relative absence d'exécution à l'écran comme à la scène. Elle peut néanmoins, avoir une influence indirecte sur la production culturelle dans certaines œuvres qui contournent l'interdiction tout en favorisant l'interprétation ambivalente de l'exécution. C'est le cas notamment de quelques pièces de théâtre de la période weimarienne, les *Zeitstücke*⁴, qui considèrent le spectateur comme un interlocuteur politique, un nouvel acteur démocratique devant remettre en cause le pouvoir institutionnel. Même si elle ne concerne pas directement des truands, on pourrait citer *Die Nacht vor dem Beil* d'Alfred Wolfenstein (1929) où l'exécution finale est dissimulée par un mur. Auparavant, Abel a vainement parcouru la ville pour convaincre les habitants que l'exécution imminente d'un incendiaire, poussé par la faim et l'humiliation, était inhumaine. Alors que le public ne peut rien voir de l'exécution, Abel juché sur une échelle regarde la cour de la prison et se contente de dire : « schwingt es [das Beil] – auf – ab – Ist vorbei »⁵, aussi froidement et mécaniquement que l'exécution doit l'être.

1. Voir *Aufruf an das deutsche Volk* publié par le conseil populaire de Berlin le 12 novembre 1918 : « Eine Zensur findet nicht statt. Die Theaterzensur wird aufgehoben »

2. Voir PETERSEN K., *Zensur in der Weimarer Republik*, op.cit., pp. 32-36.

3. Voir l'avis du Berlin Film Oberprüfstelle du 18 mai 1922 : « Die Straßenkämpfe erinnern an erregte Zeit, in denen solche Kämpfe, wenn auch aus anderen Motiven heraus, stattgefunden haben. [...] Die Kämpfe sind geeignet, zur Nachahmung anzureisen, auch deshalb, weil der Eindruck erweckt wird als ob wenige bewaffnete Leute in einem gut verammelten Haus in der Lage wären, Polizei und Militar in Schach zu halten » (B.27.22, consultable à l'adresse : www.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm : « Les combats de rue rappellent un temps troublé, qui a vu se dérouler, quoique pour des raisons différentes, des combats similaires. [...] Les combats sont susceptibles d'inciter à l'imitation, notamment parce qu'ils suscitent l'impression que quelques personnes armées dans une maison bien barricadée seraient en mesure de tenir en échec la police et l'armée »). En consultant le dossier complet de ce film, on remarque que sont surtout concernées par la censure les images qui montrent la défense et les tirs de l'intérieur de la maison : ce n'est pas tant la violence que la résistance à la violence policière qui est inacceptable.

4. Littéralement « pièces d'époque », ainsi que les appelle Günther Rühle (*Zeit und Theater : Von der Republik zur der Diktatur 1925-1933*, vol. II, Berlin : Propyläen Verlag, 1972) et qui avaient pour objet un sujet d'actualité très précis comme le droit à l'avortement ou la réforme de la justice pénale.

5. WOLFENSTEIN A., *Die Nacht vor dem Beil. Drama in neun Bildern*, Berlin et Leipzig : Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1929, p. 61 : « Elle [la lame] balance – haut – bas – terminé ».

On le voit, la sobriété n'empêche pas toujours le *pathos*. Cependant, cette non-représentation soustrait à l'horreur ou à la glorification du spectacle. À la fois cachée dans l'espace scénique – derrière les décors – mais présente dans l'espace dramatique – derrière le mur –, cette exécution laisse jouer l'imagination du spectateur dans le hors-scène. Cacher la mise à mort permet d'éviter la provocation et la censure, mais également de donner le premier rôle au public.

Ceci apparaît plus clairement dans une œuvre antérieure, *Schinderhannes* (1927) de Carl Zuckmayer. Il serait certes faux d'y voir une pièce politique ou une *Zeitstück* au sens strict. À cette époque, la société allemande connaît une relative stabilisation : la guerre s'éloigne peu à peu, les sursauts révolutionnaires se font moins sensibles, l'économie reprend doucement et, si la République est encore malmenée, la contestation se fait un instant moins virulente. Au demeurant, Zuckmayer cherche moins la subversion que le divertissement du public. Après le succès de *Fröhliche Weinberg* (1925), il est un des dramaturges les plus joués en Allemagne. Résolument populaire¹, l'écrivain veut parler au cœur du public, au contraire du théâtre brechtien ou de la *Neue Sachlichkeit*. Les dialogues sont écrits dans une langue simple, dialectale, et les situations souvent poignantes d'émotion. Pourtant, l'histoire de *Schinderhannes* conserve une indéniable teinte politique. Le personnage éponyme, de son vrai nom Johann Buckler (1779-1803), est une des hautes silhouettes de la littérature populaire du crime, au même titre que Cartouche, Jack Sheppard ou Robin Hood. Authentique bandit rhénan, il a combattu l'occupant français au début du XIX^e siècle, fomentant une révolte populaire avant d'être exécuté. Attaquant ceux qui commercent avec l'envahisseur, Schinderhannes prit aisément une stature de héros national dont la portée politique n'a pas échappé au public de 1927. Après l'occupation de la Ruhr en 1923, le bandit incarne la résistance à la France et à Weimar, ce régime créé par une défaite et accusé de collaborer avec l'ennemi. L'exécution, attendue par le public, punit moins le bandit livré par les autorités rhénanes qu'elle n'accuse le pouvoir aux mains des étrangers. Cependant, aucune attaque n'est directement portée à la République ; le spectacle ne donne lieu à aucun désordre public. La contestation est indéniable, mais tout litige est désamorcé par l'occultation de la mise à mort.

En effet, le condamné disparaît de scène pour laisser place au public de l'exécution. Le dernier acte, entièrement consacré aux préparatifs de la mise à mort, s'ouvre sur des éléments traditionnels du récit d'exécution, à savoir l'entretien avec le prêtre et le *Henkermalzeit*. Cependant, cette tradition est immédiatement contrariée par l'éclipse du condamné. La scène suivante montre un échafaud non seulement vide mais confiné à l'arrière-plan. Comme l'indiquent les didascalies², le public – notamment le public populaire – est mis en

1. Ainsi, le critique Alfred Karr conclut son article dans *Berliner Tageblatt* (15 octobre 1927) : « Zuckmayers pro : das Volkstum ; Zuckmayers contra : das Volkstümliche » (« En faveur de Zuckmayer : l'âme du peuple ; en sa défaveur : le populaire », cit. in RÜHLE G., *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, vol. 2, 1926-1933, Francfort/Main : S. Fischer Verlag, 1988 [1^{re} édition : 1967], p. 803).

2. « Im Vordergrund der Weg, der zu den Zuschauertribünen führt, rechts und links von Mauern und Bäumen abgegrenzt. Polizisten und Biletteure halten das nicht zahlungsfähige Publikum von den Eingängen zur Tribüne fern » (ZUCKMAYER Carl, *Schinderhannes*, in KECK Knut et Maria GÜTTENBRUNNER-ZUCKMAYER (sous la dir. de), *Carl Zuckmayers Gesammelte Werke*, vol. 10, Francfort/Main : Fischer Verlag, 1995, p. 92 : « Au premier plan, le chemin menant aux tribunes des spectateurs, délimitées à droite et à gauche par des murs et des arbres. Les policiers et les ouvriers tiennent à distance des tribunes le public qui ne peut se payer l'entrée »).

avant. En effet, la réception du spectacle et l'appropriation de la figure de Schinderhannes sont le véritable sujet du dernier acte. La mise à mort n'est pas univoque, mais s'interprète différemment selon les publics, leurs origines, leurs intérêts. Sur scène, comme dans une salle de théâtre, la distinction sociale se marque par le placement et les réactions des spectateurs. Alors que la populace est tenue à l'écart par les soldats, les riches et ceux qui ont vendu Hannes peuvent accéder aux tribunes. Dans la foule, les *Hunsrücker* sont venus soutenir leur héros local et finissent par attaquer les tribunes. D'autres spectateurs se vantent d'avoir tenu tête au bandit et croient découvrir parmi eux des agents à la solde de Schinderhannes. Plus nombreux encore sont ceux attirés par le goût du sang et le spectacle : par avance, le bourreau vend le sang et les organes du condamné alors que la scène a commencé plus banalement avec un homme houspillant sa femme, qui a oublié les tartines, et refusant d'acheter des gâteaux aux enfants. Révolte populaire, soumission et collaboration au contrôle social, rituel archaïque ou théâtre culinaire, tous les aspects de l'exécution et toutes les attitudes du public sont ici mis en scène. À la différence du corpus américain, où l'on montre un spectacle ambivalent, ce sont les interprétations ambivalentes d'un spectacle occulté qui tiennent le rôle principal. Le bandit est secondaire lorsque son exécution est accaparée par le public.

La mise en scène des spectateurs atténue la glorification du condamné pour surtout montrer sa transformation en figure collective. Certes, la scène s'achève par une note subversive ; une révolte éclate et on attend des spectateurs dans la salle une réflexion quant à leur consommation de la mise à mort. Cependant, aucune lecture univoque n'est imposée ; l'accent est mis sur la diversité des interprétations. De manière significative, les derniers mots de la pièce, prononcés par Hannes et sa femme, désignent la foule venue assister en nombre à l'exécution (« Fünfzehntausend Leut ! »¹). En quittant la scène, le bandit laisse le champ libre aux spectateurs. Il n'énonce pas la morale de son histoire, mais s'en remet à la foule.

Avant même son exécution, Schinderhannes ne s'appartient plus ; il se détache du personnage qu'il a été durant la pièce pour être récupéré et transformé par le public. De sa cellule, il entend la chanson de Schinderhannes, entonnée dehors par la foule. Dans la scène suivante, son nom est sur toutes les bouches et certains ont déjà réécrit son histoire :

Die schauerlichen Moritaten des Räuberhauptmann Schinderhannes, hochsensationell, mit bunte Bilder für fuffzig Kreuzer, frisch nach der Natur gestoche, nur für Erwachsene, da kann ma sehe, wie ers getriebe hat, und hat auch der Weiber, Kinder und Greise nicht geschont, [...] da guckt euch an die Schandvisage, die Affestirn, die geißböckige Naseflügel un die blutigierige Ohrläppcher !!²

À une chanson glorifiant le bandit fait écho un genre traditionnel de foire, la *Moritat*, chanson qui retrace la vie du brigand en joignant des images sanglantes au récit de ses crimes.

1. « Cinq cent personnes ! »

2. *Ibid.*, p. 97 : « Les horribles ballades du bandit Schinderhannes, sensationnelles, avec des images en couleur pour cinquante couronnes, tout frais, dessinées d'après nature, pour un public adulte, on peut y voir comment il s'y est pris, et aussi qu'il n'a épargné ni femme, ni enfant, ni vieillard. [...] Regardez ce visage ignominieux, ce front simiesque, ces narines de bouc et ces lobes d'oreille assoiffés de sang. »

Ce genre est assez courant dans les représentations scéniques des bandits. On le retrouve au début du *Dreigroschenoper* de Brecht par exemple où il sert le théâtre épique : les panneaux et les paroles du chanteur sont redondants ; Mackie est, dans la foule, à la fois sujet et objet du spectacle qu'il observe et tous les personnages semblent redoubler ce qu'ils figurent sur scène¹. La *Moritat* brechtienne montre ostensiblement qu'on assiste à une représentation théâtrale ; elle est l'occasion d'une distanciation.

De manière très différente, la *Moritat* évoquée dans *Schinderhannes* est un produit commercial (« fuffzig Kreuzer ») qui se prétend véridique (« nach der Natur ») mais qui fait du bandit une bête féroce, en parodiant le discours du criminel atavique de Lombroso. La chanson de Schinderhannes héroïse le criminel ; la *Moritat* le noircit et le vend. À ces deux réappropriations s'ajoute bien entendu la pièce de Zuckmayer elle-même. Alors que les chansons ne postulent pas de recul critique², *Schinderhannes* met en scène la réécriture esthétique du bandit. Il serait exagéré de voir ici la trace d'un théâtre épique étranger à l'œuvre de Zuckmayer³. On ne peut cependant nier une conscience aiguë du rôle joué par le public dans la représentation de la mise à mort. Théâtre de l'échafaud, récits des derniers instants, chansons populaires : les formes de réécriture et leurs interprétations conflictuelles montent ici sur les planches. Si l'exécution disparaît, sa réception devient l'objet du spectacle.

La représentation de la mise à mort est ainsi investie par des conflits interprétatifs. Le corpus américain, exhibant ses morts, risque de donner le beau rôle au truand. L'effacement de l'exécution apparaîtrait alors comme l'escamotage de ce qui peut prêter à contestation. Cependant, en Allemagne, l'occultation de l'échafaud ne fait pas cesser les débats autour du supplicié. Dans tous les cas, la perspective foucauldienne permet de souligner le rôle du public : la punition n'impose pas directement le contrôle social ; elle est réinterprétée par ceux qu'elle doit assujettir. Les conflits se déplacent, les stratégies des textes évoluent, mais on

1. Ainsi, les premières didascalies soulignent ironiquement : « Die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren. Ein Moritatsänger singt eine Moritat. » (BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 10 : « Les mendiants mendient, les voleurs volent, les putains tapinent. Un chanteur de Moritat chante une Moritat »).

2. Les champs lexicaux du sensationnel et du sentimental sont assez manifestes à ce propos : le bandit est décrit comme sanguinaire dans la *Moritat* qualifiée de « hochsensationell » (« extrêmement sensationnel ») et de « schauerlich » (« horrible ») tandis que la chanson de Schinderhannes retrace ses exploits en le qualifiant de « Schrecken jedes Mannes » (ZUCKMAYER C., *Schinderhannes*, op.cit., p. 9 : « peur de tous les hommes ») et en rappelant ses conquêtes féminines.

3. Outre les chansons entraînantes, les péripéties, les histoires d'amour, le faste des costumes et des décors vont à l'encontre du théâtre brechtien. Assez logiquement, le spectateur se laisse ici absorber par le drame : « Vor lauter Theater vergaß man, daß man im Theater saß. [...] Man machte unter dem Drang des Spiels gar manche Sentimentalität mit, die man sich kühlen Kopfes nicht erlaubt hätte. Aber wozu der kühle Kopf vor den tanzenden Brettern mit richtigen Menschen und so flötenden Liebestönen und paukendem Radau » écrit un critique de l'époque (DIEBOLD Bernhard, *Frankfurter Zeitung* du 31 décembre 1927, cit. in RÜHLE G., *Theater für die Republik*, op.cit., p. 804 : « Face au pur théâtre, on oubliait que l'on était assis dans un théâtre. [...] Sous l'influence du jeu, on s'adonnait à une sentimentalité que l'on ne serait jamais permise si on avait conservé la tête froide. Mais à quoi bon une tête froide devant les planches valsant avec des hommes authentiques, les sifflements amoureux, et le raffut des timbales ? »).

observe toujours une résistance à l'affirmation du pouvoir pénal.

Très utile d'un point de vue herméneutique, la théorie foucauldienne demeure trop générale pour rendre compte de tous les aspects de notre période et de notre objet d'étude. Elle s'intéresse surtout aux moyens mis en œuvre par le pouvoir pénal depuis le XVIII^e siècle pour rationaliser l'économie des peines. Cette rationalisation n'exclut pas l'existence d'affects au sein du public qui assiste à la punition. Cependant, les affects varient selon les époques et les individus. La représentation de l'exécution ne peut être uniformément accueillie. On peut ainsi compléter les analyses de Foucault en considérant les évolutions historiques et culturelles qui ont transformé la sensibilité des spectateurs, sensibilité autour de laquelle se reconfigurent les conflits de pouvoir. Le châtement du truand ne reflète pas qu'une logique du contrôle ; il exprime également l'émotion d'un public.

2.3. L'évolution des sensibilités et la « civilisation » de l'exécution

Au-delà des conflits de pouvoirs, d'autres éléments expliquent l'effacement de la mise à mort. En tant qu'objet culturel, celle-ci n'est pas produite par la seule raison, ni parfaitement ordonnée au contrôle social. Puisqu'elle est un spectacle, elle se conforme au goût du public. La mise à mort suit un changement général de sensibilité. De ce point de vue, l'effacement de l'exécution accompagnerait un processus de civilisation. Sans invalider la question des rapports de pouvoirs, cette perspective permet de saisir en quoi l'exécution devient obscène ; elle permet aussi de reconsidérer le rapport du spectacle au public : le pouvoir ne s'impose pas à la masse servile, le spectateur peut également infléchir le déroulement de la mise à mort.

2.3.1. L'indécence de la mise à mort

Certains auteurs comme David Garland¹ ont reproché à Foucault de ne pas considérer sérieusement les propos humanitaristes ou progressistes dans les débats juridiques. La pensée foucauldienne aurait négligé les voix qui s'élèvent au sein des élites sociales et des institutions pour « humaniser » le système pénal. Quand elle les considère, selon Garland, elle ne les croit pas sincères ou plutôt les voit comme un revirement stratégique du pouvoir, voulant rendre le contrôle social insensible et invisible. Une telle explication risquerait de méconnaître l'évolution de la peine en ignorant pourquoi la mise à mort peut être aujourd'hui taxée de barbare alors que ce spectacle avait jadis une valeur édifiante. Ce serait aussi mésinterpréter les motivations de groupes restreints mais influents dans la réforme du système pénal. Si nous ne suivons pas entièrement Garland dans sa critique, il est vrai que *Surveiller et Punir* accorde peu de place à cette sensibilité humanitariste. La réforme de la peine capitale fut engagée par des groupes de pression (les libéraux allemands, les lobbies américains, les associations professionnelles comme l'*American Social Science Association*², ou encore les intellectuels catholiques

1. Voir GARLAND David, *Punishment and Modern Society : A Study in Social Theory*, Oxford : Clarendon Press, 1990.

2. Voir STUART B., *The Death Penalty*, *op.cit.*, p. 212.

français autour de la revue *Esprit* à partir de 1932) ou de personnalités influentes (Emmanuel Mounier, Lewis Lawes avant lui, d'autres directeurs de prison réformateurs tels que Enoch Wines, Franklin Sanborn, Zebulon Brockway¹). Rien ne permet d'affirmer que leur indignation participait d'une stratégie politique. Il faut certes se garder de tout angélisme, le champ lexical de l'émotion ne garantissant pas la sincérité du locuteur. Néanmoins, on ne saurait sous-estimer l'importance de cette opposition. Comme le souligne Garland, toute mesure pénale entre en tension avec des forces sociales et psychologiques qui s'expriment par les réactions des publics et de leurs représentants, posant ainsi les limites de l'acceptable pour les crimes et leurs châtements. Si la critique de Garland demeure très fragile, elle a le mérite de souligner quelques points qui, sans être niés par Foucault, ne sont pas mis en avant dans *Surveiller et Punir*. Elle rappelle notamment que l'outil de contrôle social n'est pas taillé en fonction d'un dessein rationnel de domination² ; il est façonné par des affects et des sensibilités qui se traduisent par les notions très relatives du convenable et du civilisé.

Dans cette perspective, il est remarquable que les désordres autour de la mise à mort s'énoncent moins en termes de conflits et de pouvoir que de dignité et de civilisation. Aux habituelles dichotomies caractérisant l'exécution (juste/injuste, soumission/révolte) s'ajoutent celles de la sensibilité (cruauté/humanité, douloureux/indolore). Les débats, notamment parmi les médecins, sur le changement de méthodes létales, répètent surtout le souci de ne plus faire souffrir le condamné³. Ainsi, la chaise électrique était présentée comme ayant l'avantage de tuer « without pain for the criminal »⁴. Auparavant, en France, l'adoption de la guillotine à la Révolution avait été motivée par la rapidité de la machine, apparemment indolore, et une certaine idée de l'égalité. La décapitation, privilège de l'aristocratie, devint le châtement promis à tous les condamnés. Il ne s'agit plus d'écraser le condamné par le châtement mais de lui administrer une mort douce et acceptable pour le public.

En effet, si l'exécution doit sembler indolore, c'est surtout pour le confort du spectateur. Les articles qui dénoncent l'exécution publique emploient surtout des adjectifs tels que « horrible », « choquant », « terrible », qui se rapportent aux émotions de l'assistance⁵. Le châti-

1. Voir BLOMBERG Thomas et Karol LUCKEN, *American Penology*, *op. cit.*, pp. 70-76.

2. En fait, c'est surtout sur ce point que la critique de Garland nous paraît achopper. D'une part, Foucault n'a jamais considéré l'économie des peines comme relevant exclusivement du domaine de la raison. Ses réflexions sur l'« anatomie politique » (voir *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, pp. 162-163) et l'intériorisation de la punition suffisent à rappeler l'importance qu'il accorde au corps et aux affects dans les mécanismes de pouvoir. D'autre part, Garland se trompe quand il reproche à Foucault de voir les mécanismes de pouvoir comme participant d'un dessein rationnel de domination, que l'on pourrait imputer à des sujets en particulier. Au contraire, pour Foucault, si ces mécanismes sont calculés et visent des objectifs, ils ne résultent pas de la décision d'un sujet individuel, mais de l'enchaînement d'une multitude de pouvoirs. En d'autres termes, « les relations de pouvoir sont à la fois intentionnelles et non-subjectives » (*La volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 124).

3. Cette préoccupation s'inscrit dans un contexte plus large : les progrès de la médecine et de son éthique ont rendu l'élimination de la douleur non seulement possible mais également désirable. Voir PERNICK Martin S. : *A Calculus of Suffering : Pain, Professionalism, and Anesthesia in Nineteenth-Century America*, New York : Columbia University Press, 1985.

4. KEATING G., *cit. in* LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art. cit.* p. 633.

5. Annulla Linders cite ainsi un observateur de la fin du XIX^e siècle : « Never a year passed that does not chro-

ment trop brutal est qualifié de « barbare » ou d'« indigne » pour une société civilisée ou un public respectable. Durant l'exécution, ce qui est meurtri, c'est la sensibilité du spectateur ; ce qui est jugé, c'est le bourreau et le comportement de l'assistance. Les journaux, les témoins directs ou indirects, agissent en une sorte de panoptisme inversé¹, dénonçant les abus et les dysfonctionnements de l'exécution. Les évanouissements ou les comptes rendus indignés sont autant de forces coercitives et de limites émotionnelles au pouvoir pénal mis en observation. Inversement, les représentations peuvent désamorcer le scandale en édulcorant. Ainsi, dans la presse française, le sang est à peine mentionné. L'hémoglobine est le plus souvent éludée et l'exécution en elle-même n'est évoquée que par le bruit sourd de la guillotine. Alors qu'à la même période, les récits de crime montrent qu'en matière de détails sanglants, les quotidiens ne manquent pas d'audace, l'exécution doit présenter l'image d'un acte propre².

De même que la douceur de la mort se réfère à la sensibilité du public, le scandale d'une exécution se rapporte le plus souvent à l'attitude des spectateurs. Les désordres précédemment évoqués sont rarement décrits en termes de révolte mais bien d'indignité. Il s'agit moins d'obéir que de bien se tenir. La différence est ténue, mais importante : l'exécution n'est pas seulement le lieu d'un conflit de pouvoir, mais d'un problème de réception plus large, qui touche au goût du public considéré comme un discriminant social. Cela est sensible dans l'attitude qu'il convient d'adopter lors d'une exécution. Alors qu'on attend de la foule une gravité à la mesure du spectacle, elle se rend à l'échafaud comme elle irait à la foire. On boit, on crie, on pleure, on se bat parfois. Le problème n'est pas que le public conspue le bourreau ou le criminel, mais qu'il transforme l'acte pénal en un divertissement populaire, difficilement soutenable pour un spectateur bien éduqué. Les observateurs respectables – les officiels, les professionnels, les journalistes – fustigent cet air de fête. Ainsi, un reporter juge sévèrement la populace venue assister à l'exécution de Weidmann : « Dans les cafés éclairés, se tasse une foule répugnante, qui gouaille en dévorant des sandwiches. C'est une espèce de goguette immonde qui a des relents de frites »³. L'anathème, par son lexique, s'adresse clairement à une catégorie sociale : les lieux de rendez-vous (« cafés »), l'alimentation (« sandwiches », « frites »), le parler (« gouaille ») apparentent l'acte de justice à un divertissement des petites classes (« goguette »). Ce qui assiste à l'exécution, ce n'est plus le « peuple », au fondement de la mythologie républicaine, c'est la « foule » qui accumule les adjectifs dénotant une crasse physique et morale (« répugnante », « immonde », « relents »). Son amusement est une atteinte à la sensibilité de spectateurs mieux éduqués, plus propres, plus civilisés.

Ce laisser-aller explique en partie la privatisation de l'exécution. Puisque la foule ne sait

nicle several instances where the bungling of inexperienced deputies does not shock the sensibilities, not only of spectators, but of the public at large » (*ibid.*, p. 631 : « Pas une année ne s'écoule sans que soient recensés plusieurs exemples où l'incompétence d'apprentis shérifs choque non seulement les spectateurs, mais le public dans son ensemble »).

1. Voir WEBSTER James G. et Patricia F. PHALEN, *The Mass Audience : Rediscovering the Dominant Model*, Mahwah (New Jersey) : Lawrence Erlbaum Associates, 1997, *cit. in* LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art.cit.*, p. 613.

2. M'SILI M., « Une mise en scène de la violence légitime », *art.cit.*, p. 171.

3. ANONYME, « Weidmann a exépié ce matin à 4 h 32 », in *Paris-Soir*, 18 juin 1939, p. 3.

pas se tenir, il faut lui interdire l'accès au spectacle. L'évolution de la mise à mort peut ainsi se comprendre dans le sens d'une uniformisation du public afin de s'assurer de ses réactions. Les enfants sont exclus ; de même pour les femmes, naturellement incapables de conserver leur sang-froid. L'assemblée homogène se compose finalement de professionnels qui jettent un regard froid sur le spectacle. Ainsi, Lewis Lawes, qui refuse de voir l'exécution dégénérer en « a side-show for the entertainment of morbid-minded and abnormal people »¹, essaye toujours de « secure as witnesses those who would prefer not to act but do so as a matter of duty »². Ce genre de déclaration est assez répandu dans les trois aires culturelles : il est désormais anormal de voir dans l'exécution un spectacle ; on n'y assiste jamais volontiers mais toujours par devoir. Le public sain s'en détourne, la mise à mort est devenue obscène. Les enfants, désormais considérés comme innocents et vulnérables³, ne sont plus emmenés en excursion scolaire devant l'échafaud⁴. Il faut désormais les protéger de ce mauvais exemple. La femme respectable ne peut soutenir cette vision d'horreur. Seule la mère ou l'épouse endeuillées, la famille de la victime sont tolérées dans une assistance policée. Pour préserver les bonnes mœurs, l'exécution et les réactions qu'elle provoque doivent se retirer de la sphère publique.

Ce glissement d'un châtiment exemplaire à une mise à mort honteuse rejoint ce que Norbert Elias qualifiait de processus de civilisation⁵. Par l'étude notamment des livrets de bonne conduite, le sociologue allemand a mis en évidence une évolution du comportement humain (inhibitions psychologiques accrues, raffinement de la conduite, etc.) en fonction d'impératifs sociaux. Face à un pouvoir souverain qui s'affirme, mais aussi par une interdépendance sociale accrue, l'individu doit se faire plus calculateur, maître de soi, et tend à considérer les autres comme des *alter ego*. Ces nouvelles normes du comportement concernent d'abord l'homme de cour mais, avec le développement de la société de marché, elles pénètrent dans la bourgeoisie émergente. Au XX^e siècle, avec la démocratie et la communication de masse, elles touchent l'ensemble de la population. Au-delà d'une simple histoire des bonnes manières, Elias historicise la théorie freudienne de la psyché : l'évolution des exigences culturelles et des relations sociales ont influencé l'organisation psychique des individus, dont leur sensibilité. Avec l'émergence d'un pouvoir qui monopolise la violence et impose la déférence, l'individu doit faire preuve d'une retenue qui se transforme en un mur invisible d'affects. Les manifestations agressives ou les émotions trop spontanées n'ont plus leur place dans une société civilisée. Certains événements de la vie quotidienne, considérés comme indécents, disparaissent de la sphère publique : sexualité, corporalité, maladie, violence, souffrance et

1. LAWES L., *Life and Death in Sing Sing*, op. cit., p. 186 : « Un spectacle de foire pour le divertissement de personnes morbides et anormales ».

2. *Id.* : « S'assurer comme témoins ceux qui préféreraient ne pas le faire mais qui s'y résolvent par devoir ».

3. ZELIZER Viviana A. : *Pricing the Priceless Child : The Changing Social Value of Children*, Princeton : Princeton University Press, 1985.

4. Fait attesté dans le New Hampshire en 1820 et rapporté par LINDERS A., « The Execution Spectacle », art. cit., p. 623.

5. ELIAS Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes and Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation*, Basel : Verlag Haus zum Falken, 1939.

mort doivent être cachées ou confinées à de nouvelles enclaves d'intimité (le logis, la chambre parentale, la chambre d'hôpital, etc.). Le dégoût, la pudeur ou la dignité sont liés aux transformations sociales. La réaction du public devant la mise à mort est un fait de civilisation.

Si Elias n'a jamais expliqué l'évolution du système pénal par le processus de civilisation, il en procure les outils herméneutiques¹. En effet, la conception humaniste d'hommes égaux en droit et en dignité émane de ce processus. Par ailleurs, Spierenburg² note que, durant le XVII^e siècle, la violence du spectacle de l'échafaud ne provoquait pas la répulsion du public. Le scandale de la brutalité, de l'exhibition du corps et de la mort est une notion historique. Ce n'est que plus tard, pour convenir aux sensibilités modernes, qu'il fallut cacher et adoucir la mise à mort. La nouvelle réception du supplice ne fut pas homogène. Bien qu'il ne faille pas négliger les facteurs individuels, la répugnance à ce spectacle semble s'être d'abord développée au sein de l'aristocratie qui voyait dans le goût du peuple pour les exécutions une preuve supplémentaire de sa sauvagerie. Selon Spierenburg, les élites, plus avancées dans le processus de civilisation, n'y assistaient qu'avec réticence et compassion, et s'indignaient du plaisir populaire. Ce clivage se retrouve dans l'entre-deux-guerres et explique la diversité des discours sur les publics et les œuvres : peut assister à la mise à mort celui qui s'en montre digne, c'est-à-dire qui se conforme à la sensibilité dominante, celle des couches respectables. Les comptes rendus de presse, les représentations filmiques et littéraires peuvent être dévalorisés car ils transgressent cette sensibilité mais aussi prisés parce qu'ils comblent un goût populaire frustré par la privatisation de l'exécution. La civilisation impose ainsi une bienséance sur laquelle se fondent la hiérarchie culturelle et les opportunités commerciales.

2.3.2. Des représentations dignes.

Le processus décrit par Elias concerne nos trois pays et, au vu des transformations historiques de la mise à mort, il aurait porté ses fruits plus précocement aux États-Unis. Mais la fréquente représentation de l'exécution dans le corpus américain n'est-elle justement pas le symptôme d'une culture empreinte de violence ? Elle révèle surtout une grande disparité des pratiques et des sensibilités, assez logique pour un aussi vaste territoire. Si la loi privatise l'exécution, la violence perdure largement dans la sphère publique. Outre les règlements de comptes, la circulation des armes à feu, la justice personnelle et le lynchage sont des traits récurrents de la culture américaine, d'autant plus mythifiés qu'ils sont associés aux premiers siècles du pays. À mesure que la violence légitime est monopolisée par l'État, ces pratiques reculent, elles sont contrôlées quand elles ne sont pas dénigrées par une partie de la population (les lynchages dans les États du vieux Sud sont pour les habitants de la côte Est une preuve de la barbarie qui y règne³). Cependant, elles persistent dans d'autres franges sociales

1. GARLAND D., *Punishment and Modern Society*, *op.cit.* Garland est vraisemblablement l'auteur qui a le plus clairement formulé ses emprunts à Norbert Elias. Il évolue dans le même courant de pensée que Pieter Spierenburg, Richard E. Evans ou Philippe Ariès dont les travaux ont également influencé nos réflexions.

2. SPIERENBURG P., *The Spectacle of Suffering*, *op. cit.*

3. Voir RANDLE Judith, « The Cultural Lives of Capital Punishment in the United States » in SARAT Austin

qui n'ont pas perdu le goût de la violence. La représentation de la mise à mort doit contenter ces différentes sensibilités. Le cinéma hollywoodien sait qu'il existe parmi ses consommateurs un goût pour ces spectacles, mais aussi un dégoût auquel les censeurs et les ligues de moralité prêtent leur voix. Ainsi, les mises à mort légales sont considérées par le Code Hays sous l'angle non pas de la subversion sociale, mais de la sensibilité : elles sont un *repellent subject* qui doivent être traitées « within the careful limits of good taste ».

Il faut dès lors considérer la pression commerciale, les divers publics et les compromis qui constituent l'industrie culturelle. Si la violence peut servir d'argument de vente pour l'audience populaire, il n'en va pas de même lorsque l'œuvre se destine à une clientèle plus large. Le cinéma doit ainsi être particulièrement surveillé puisqu'il s'adresse à un public nombreux mais surtout mélangé : « The exhibitors' theatre are built for the masses, for the cultivated and the rude, the mature and immature, the self-respecting and the criminal. Films unlike books and music, can with difficulty be confined to certain selected groups »¹, explique le Code. Alors que l'exécution capitale tend à restreindre son public pour le rendre homogène et digne, le produit culturel doit se rendre présentable au plus large public. Cette discordance des sensibilités est au fondement de la censure et, partant, de la stylisation de la violence dans les films hollywoodiens. Comme l'ont montré plusieurs études², le Code – parce qu'il s'attachait plus aux sujets, aux situations, au vocabulaire ou aux sentiments de personnages qu'à la manière de filmer – a incité à la créativité. La mise à mort ne devait pas être montrée crûment à l'écran, mais suggérée par des hors-champ, des ombres portées, des bruits. De là, cette tension déjà remarquée, dans *Scarface* par exemple, entre la mort occultée (le cadavre, la blessure) et ses indices exhibés (un revolver qui tire, un regard qui se fige). Le bon goût commande de cacher la tuerie, mais cette occultation peut mener à une évocation beaucoup plus expressive et frappante qu'une mort exhibée.

Les romans et magazines doivent également moduler leur violence selon leur lectorat supposé. Quand une publication vise un lectorat masculin appartenant aux couches modestes, elle met plus aisément l'accent sur les tueries qu'un périodique pour jeunes filles de bonne famille. Il suffit de comparer un magazine *pulp* comme *The Black Mask* – destiné, comme le précisait le sous-titre, au « he-man » – à un *slick* – populaire mais visant généralement un public féminin – ou aux revues plus cossues (*Century*, *Scribner's*) pour s'apercevoir que la violence se fait beaucoup plus feutrée dans ces dernières publications³. C'est lorsqu'une œuvre prétend satisfaire un public plus large et

et Christian BOULANGER, *The Cultural Lives of Capital Punishment : Comparative Perspectives*, Stanford : Stanford University Press, 2005, pp. 92-111.

1. « Les salles de projection ont été conçues pour les masses, pour l'homme cultivé et le vulgaire, l'homme mature et l'immature, l'homme qui se respecte et le criminel. À la différence des livres et de la musique, il est difficile de confiner les films à un groupe en particulier. »

2. Voir NACACHE J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, op.cit., pp. 219-240 ; PRINCE S., *Classical Film Violence*, op.cit., pp. 87-138.

3. Il suffit de comparer la violence édulcorée d'un roman comme *Boston Blackie* de Jack Boyle (1919) paru dans le magazine féminin *Redbook*, et les écrits de Dashiell Hammett ou des autres « *Black Mask boys* » pour percevoir de grandes différences de sensibilité selon les publics. Pour la composition du lectorat des *pulp* et de

des sensibilités plus diverses que le conflit survient. La violence est toujours présente, mais étouffée, voire éludée. Dans le cas de *Little Caesar*, paru chez Dial Press, au lectorat plus varié que celui des *pulp*, la mort frappe mais toujours promptement, en quelques lignes. Plus probant encore est l'exemple de la publication de *Red Harvest* de Hammett chez l'éditeur Alfred A. Knopf. Le texte avait déjà paru dans *Black Mask* entre novembre 1927 et janvier 1928. Sur les encouragements de Joseph T. Shaw, Hammett propose son texte à la respectable maison d'édition en février 1928. La firme vient justement d'inaugurer une collection policière, « Borzoi Mysteries », dirigée par Blanche Knopf qui voit en Hammett un auteur digne d'être publié, sous réserve de modifications. Le texte subit ainsi de nombreuses corrections. Alors que Hammett pouvait se montrer réticent, voire cassant face aux suggestions de la rédaction de *Black Mask*, il semble ici beaucoup plus conciliant. Sur les conseils de Blanche Knopf, *Poisonville* est rebaptisé *Red Harvest*. Surtout Hammett remanie son texte et le rend plus policé. Il écrit ainsi à son editrice :

The middle of the book, as it now stands, undoubtedly is more than somewhat cluttered up with violence, and I am thoroughly willing to make whatever changes you consider necessary. [...] In the enclosed pages I have cut out the dynamiting of police headquarters (page 134); have cut out the attack on Reno's house (page 176), [...]; and have changed the dynamiting of Yard's house (page 149) to simple shooting off-stage. [...] You will notice that I have left the bombing of Pete the Finn's establishment (p. 209) as it was. Since both of the other dynamiting episodes have been removed, I think this one might be retained, especially as it is further along in the story, not in the congested area. But it can be easily enough deleted if you so desire.¹

À partir du moment où le texte est publié dans une collection moins populaire, plus respectable, la violence doit être tempérée, transformée en fusillades hors-champ. Il n'est pas question, alors, de choquer le lecteur, mais de respecter un certain bon goût. La violence est un ingrédient piquant dont il faut faire un usage parcimonieux sous peine d'« encombrer » ou de « congestionner » le roman. La différence de sensibilité s'exprime ici en des termes non plus moraux mais esthétiques. Ce qui était apprécié par les lecteurs de *Black Mask* devient impropre à la publication chez Knopf. La fréquence et les variations des exécutions dans le

The Black Mask en particulier, voir SMITH Erin A., *Hard-Boiled* : *op.cit.*, p. 28 : dans un éditorial d'avril 1933, le rédacteur en chef de *The Black Mask*, Joseph T. Shaw décrivait son lecteur idéal comme un homme d'action « [who] knows the song of a bullet » (« [qui] connaît le bruit que fait une balle »). Néanmoins, et bien que de plus amples recherches seraient nécessaires à ce propos, une certaine hiérarchie est discernable au sein des *pulp* et de leur étalage de violence, *The Black Mask* appartenant à une certaine élite de la littérature populaire. Alors que la ligne éditoriale de Shaw était d'éviter la violence gratuite, d'autres titres ne semblent pas avoir eu les mêmes scrupules.

1. HAMMETT D., « Letter to Blanche Knopf », 20 mars 1928, in LAYMANN Richard et Julie M. RIVET (sous la dir. de), *Selected Letters of Dashiell Hammett 1921-1960*, Washington D.C. : Counterpoint, 2001, pp. 45-46 : « Le milieu du livre, en l'état, est sans aucun doute plus qu'un peu surchargé de violence et je suis parfaitement prêt à changer tout ce que vous jugerez nécessaire. [...] Dans les pages ci-jointes, j'ai coupé le dynamitage du quartier général de la police (page 134) ; j'ai coupé l'attaque de la maison de Reno (page 176), [...] ; et j'ai transformé le dynamitage de la maison de Yard (page 149) en une simple fusillade en coulisses. [...] Vous remarquerez que j'ai laissé l'explosion de l'établissement de Pete (p. 209) telle quelle. Puisque les deux autres dynamitages ont été enlevés, je pense que celui-ci peut être conservé, notamment parce qu'il se situe plus loin dans l'histoire et non pas dans la zone congestionnée. Mais on peut assez facilement l'effacer si vous le désirez ».

corpus américain s'expliquent donc aussi en termes de stratégie commerciale.

Si les enjeux économiques sont moindres en France, le compromis entre spectacle et dignité reste sensible. Il s'agit toujours de donner à voir avec une certaine retenue. Par exemple, dans l'article de *Paris-Soir* sur l'exécution de Weidmann, la populace voyeuriste est fustigée pour avoir voulu assister à la mise à mort. Pourtant, le journaliste décrit les dernières heures du criminel, l'annonce du rejet de sa grâce, les larmes de son défenseur, la toilette du condamné, son ultime déclaration et le mystère de ses dernières volontés. Il est ainsi scandaleux d'assister à l'exécution, mais il est permis de voir, par le regard digne d'un professionnel, toute sa préparation. On pourrait déceler la même logique distinguant deux spectacles de la mort, digne ou indigne, dans un film comme *Justin de Marseille* (1935). Le héros éponyme (Antonin Berval) est un sympathique nerveux qui, comme l'indique l'onomastique, incarne la justice dans le monde interlope. Lorsque le truand Esposito (Alexandre Rignault) – couard, violent et italien – fait tuer un de ses amis, il le châtie lors d'un duel au couteau. Ici, deux mises à mort s'opposent : l'assassinat criminel – perpétré en public, dans la rue et à l'écran, par une lâche gouape, terrée dans l'ombre – et la vengeance du justicier. Cette dernière est cependant soustraite aux yeux du public. La mise à mort serait pourtant un spectacle de choix : elle s'accomplit après 80 minutes de film, au moment traditionnel du dénouement dramatique ; la musique fait sentir, par le rythme rapide des cuivres et des violons, que le paroxysme est proche quand la voiture de Justin fonce sur la corniche. Un plan américain et un zoom avant montrent la détermination de Justin et Esposito qui descendent du véhicule alors que le Mistral s'ajoute à la bande-son. La tension est à son comble lorsqu'ils franchissent la porte d'un terrain en ruines et passent dans le hors-champ. Et la caméra ne pénètre pas plus loin. La musique et le vent se font entendre de plus belle, mais un montage parallèle présente quelques plans métaphoriques (broussailles battues par le Mistral, mer déchaînée). Ensuite, un montage alterné montre la conversation dans un bar entre un truand et le meurtrier de l'ami de Justin, puis le commissaire de police ouvrant une lettre anonyme qui lui révèle le nom du coupable : justice est faite. La caméra revient alors au duel qui, par ses motifs (la violence) et ses enjeux (la punition de l'assassin), n'a jamais vraiment quitté l'écran. À un nouveau plan sur la porte succède, en un *cut*, l'image de la voiture qui redémarre sans que l'on connaisse le vainqueur. Ici, la mise à mort héroïque, c'est-à-dire justicière, se distingue par son ellipse de l'indigne assassinat public tout en participant du divertissement. Elle déçoit les attentes voyeuristes mais permet un suspens qui oriente l'intérêt du spectateur vers le résultat du duel plutôt que sur la violence elle-même. La disparition de l'exécution convient aux bonnes mœurs et aux nécessités du drame.

L'occultation de la mise à mort n'est pas la manifestation d'une censure rigoriste aux dépens du divertissement populaire. Elle dépend d'une hiérarchie du bon goût, des pressions commerciales et de la sensibilité du public. Comme on le voit chez Tourneur, cette tension peut stimuler l'inventivité en détournant les œuvres d'une scène capitale. L'esthétique s'enrichit des contraintes de la civilisation.

Expliquer la disparition de l'exécution par un changement de sensibilité permet de compléter la théorie foucauldienne qui en faisait un revirement stratégique du pouvoir. La notion de résistance fait place à une appréhension du goût du public, plus utile pour rendre compte de



Un meurtre indigne (*Justin de Marseille*)



Une respectable exécution (*Justin de Marseille*)

la production et de la réception des œuvres. Néanmoins, cette perspective n'invalide pas pour autant la question du pouvoir. L'occultation de la mort est une affaire de goût et d'autorité. Elle peut refléter un pouvoir de la censure ou une impunité du criminel. De nombreux cas de figure sont envisageables. Dans le contexte allemand, l'occultation peut aussi bien signifier une faiblesse des institutions que laisser supposer leur puissance illimitée. La dignité du spectacle dissimule alors la menace d'une violence incontrôlée.

À l'opposé du supplice, la mort indolore et aseptisée du truand peut signifier une faiblesse de l'appareil judiciaire. C'est le cas du *Testament des Dr Mabuse* (1933) qui fait ressurgir le criminel dans un contexte trouble. Alors que la République de Weimar, paralysée par les querelles des partis, ne fonctionne plus que par décrets-lois, la réforme avortée du Code au début des années 1930 ajoute au discrédit dont souffre déjà la justice allemande. Partialité et laxisme sont reprochés à une institution que le public juge soit réactionnaire soit illégitime, émanant d'un régime fantoche. Les exactions des Corps francs sont restées impunies, les tueurs monstrueux peuvent toujours plaider la folie et la répression des mouvements ouvriers continue. La rupture entre le peuple et les institutions de Weimar est consommée. Alors que la République agonise, la réapparition de Mabuse n'est donc pas fortuite. Celui qui avait pu incarner les violences révolutionnaires de l'immédiat après-guerre vient achever son entreprise de déstabilisation. Au début du *Testament*, ses antécédents sont rappelés par le Docteur Baum (Oscar Beregi Sr.) à ses étudiants en des termes de résistance politique. Baum poursuit en expliquant que Mabuse, auparavant muré dans sa folie, a repris une activité d'écriture depuis deux ans, c'est-à-dire depuis l'effondrement économique, la paralysie institutionnelle et les élections de 1930, favorables aux NSDAP et KPD. La République a été incapable de se débarrasser du criminel : contrairement au roman de Jacques¹, le premier film de Lang laisse la vie sauve au génial truand, comme pour signifier que sa menace couve encore. Préservé de la peine capitale par sa folie, Mabuse pourrit dans un hôpital et gangrène les institutions.

Sa mort survient trop tard pour la justice et trop tôt dans le film. D'un côté, elle ne met pas fin à ses crimes puisque le Dr Baum est sous son emprise ; de l'autre, le commissaire Lohmann (Otto Wernicke) apprend le décès vers la cinquantième minute, c'est-à-dire bien avant que le long-métrage puisse se terminer. Par ailleurs, une mort si digne ne peut être une punition. Alors que l'œuvre débute et s'achève par de violentes explosions criminelles, le truand expire tranquillement au milieu du film. Civilisée, cette douce mort advient dans un lieu aseptisé, la clinique du Dr Baum, loin du regard des spectateurs. Les derniers instants du criminel sont éludés (Lohmann apprend la nouvelle par téléphone) et son corps n'est jamais exhibé. Quelques éléments (ses pieds, son nom, son visage) sont montrés par manière de synecdoque mais le reste est voilé d'un linceul. Il serait même inconvenant d'en voir plus. Lorsque le Dr Baum découvre le visage de Mabuse à la demande de Lohmann, il jette un regard-caméra outré au spectateur et demande si sa curiosité est satisfaite. Loin des photographies des tabloïds américains, la dignité qui sied au spectacle de la mort protège le truand d'une mise en scène dégradante.

Plus encore, ce décès tient la police en échec. Quand il apprend la mort de Mabuse, Lohmann

1. JACQUES Norbert, *Dr Mabuse der Spieler, Roman/Film/Dokumente*, (Sous la dir. de SCHOLDT Günter), St. Ingbert : Werner J. Röhrig Verlag, 1987 [1er numéro dans l'édition du 25 septembre 1921 du *Berliner Illustrierten Zeitung*].

vient de décrypter le message qui devait le mener au coupable. Alors que, dans le premier épisode, la police s'évertuait à identifier « le grand inconnu », le nom de Mabuse n'est ici d'aucune utilité. En effet, le truand est déjà connu et incarcéré, mais le crime s'est détaché du corps du truand. Au plan d'un policier téléphonant pour savoir si un certain Mabuse se trouvait toujours à l'hôpital répond immédiatement un gros plan sur des pieds nus, autour desquels une main en amorce attache un mot, « Mabuse ». Le nom du criminel n'est plus qu'une étiquette qui se détache du cadavre ; un nom que le Dr Baum peut emprunter. Le mal n'est plus incorporé au truand, mais s'en dissocie pour se diffuser autour de lui. Ainsi, face à la dépouille, le criminel docteur Baum – en une version pervertie du discours de l'échafaud – se livre à une apologie funèbre en prenant les poses d'un autre agitateur qui secoue l'Allemagne¹. Le cadavre de Mabuse ne donne plus l'occasion d'affirmer la victoire du pouvoir pénal. Entre le policier perplexe et le docteur dithyrambique, le truand – insaisissable car désincarné – triomphe à titre posthume et soulève une question : si on cache le corps et la mort, la sensibilité moderne est sauvée, mais où peut s'exercer le pouvoir pénal ?

Le décès éludé de Mabuse peut être compris comme une faiblesse des institutions, trop timorées face à la barbarie criminelle. Elle rappelle aussi que le conflit de pouvoir continue en coulisses. Dans le film, le corps de Mabuse n'est pas seulement caché par un linceul mais aussi par un rideau derrière lequel il continue à dicter ses ordres. Ce passage dans le hors-champ illustre une migration des pouvoirs. Norbert Elias et, avec lui, Garland et Evans, stipulaient bien que la violence n'est pas annihilée par le processus de civilisation, mais déplacée. Elle est stockée, toujours à disposition ; elle fait peser une menace pour celui qui brave l'autorité. Rejoignant ainsi la pensée foucauldienne, Elias parle d'une violence imperceptible qui exerce une pression permanente sur l'individu, qui connaît ou s'imagine l'existence d'une force extérieure capable de le châtier. Les truands exécutés derrière les murs ou en hors-champ fournissent l'exemple le plus courant de cette violence en coulisses. On peut également citer la section 2-B dans les *Dr Mabuse*, qui n'apparaît que pour punir les traîtres. Souvent mentionnée par les personnages, sa présence invisible suffit à inspirer la crainte. La crainte d'un pouvoir invisible est *a fortiori* plus sensible lorsque les pouvoirs publics agissent en secret, comme c'est en partie le cas sous le Troisième Reich. Ainsi, dans *Der Mann aus Rio*, le cambrioleur aguerri Olaf West est saisi d'une inquiétude juste avant de perpétrer le méfait qui va le perdre : « Es ist zu still um ihn. Er hat das Gefühl, als ob aus dieser Stille irgend etwas gegen ihn herankröche, unsichtbar, lautlos, tückisch, um plötzlich jäh zu einem vernichtenden Schläge gegen ihn auszuholen »². L'occultation du châtement n'est pas faite pour rassurer le public ; elle le soumet à une hantise de la punition.

La disparition en coulisses ne sous-entend pas seulement une menace, mais aussi une libération du pouvoir pénal dans la mesure où le public impose certaines limites par sa sensibilité. Parmi les

1. Bien qu'il ne faille pas exclusivement interpréter *Le Testament du Dr Mabuse* comme une métaphore du nazisme, les attitudes de Baum (Oscar Beregi Sr.) rappellent clairement les poses les plus représentatives de l'art oratoire hitlérien. Pour constater la similitude, il suffit de comparer ces images avec les célèbres clichés de propagande réalisés en 1925 par Heinrich Hoffmann.

2. RUDOLPH A., *Der Mann aus Rio*, *op. cit.*, p. 165 : « Tout est trop calme autour de lui. Il a l'impression que, de ce calme, une chose invisible, silencieuse, pernicieuse va ramper jusqu'à lui pour le frapper soudainement et l'anéantir en un coup brusque ».



Disjonction du corps et du nom (*Le Testament du Dr Mabuse*)



L'indécence du spectateur (*Le Testament du Dr Mabuse*)

aires culturelles étudiées, seule l'Allemagne nazie s'est affranchie de ce contrôle en radicalisant la privatisation de l'exécution et en différenciant les sphères publiques. Il est difficile de savoir dans quelle mesure cette occultation totalitaire a pu influencer la production culturelle. Aucune interdiction ne fut explicitement formulée à cet égard et la période est trop courte pour savoir si le décret du 21 mars 1934 a indirectement transformé la représentation de l'exécution. Remarquons néanmoins qu'il est rarement dit ce qu'il advient des truands après leur arrestation. Si certains sont tués en cours d'action, la mise à mort officielle semble disparaître des écrans et des romans. L'exemple de *Gangster in der Prarie*¹ est assez parlant à cet égard. Sans être un nazi convaincu, son auteur, C.V. Rock² connaît bien les pratiques juridiques et policières du Troisième Reich. Son héros, Reg Chapell, combat sans pitié les truands de Chicago, mais toute la violence du justicier se nimbe d'obscurité. Quand les gangsters enlèvent sa femme, Helen, Reg s'engouffre dans leur repaire qui se caractérise par une obscurité couvrant aussi bien les méfaits des truands que les dérapages du policier. Pour vaincre le crime, il s'enveloppe de ténèbres : dans le noir, il se fait passer pour un gangster et torture l'un d'eux. Cet interrogatoire musclé n'est pas montré mais, par un changement de focalisation, seulement entendu par Helen. La violence policière n'est pas contestée ; elle est placée hors de la vue de ceux qui peuvent s'en offusquer. De même, quand on lui demande comment il a soutiré de l'argent à un homme d'affaires malhonnête, l'adjoint de Reg, connu pour sa brutalité, esquive le sujet : « Reden wir nicht davon ! Es war verdammt ungesetzlich ! »³. La violence est tolérée tant qu'elle reste éludée. Conformément aux pratiques nazies, le pouvoir fonctionne en coulisses, en dehors de tout contrôle, y compris légal. À la fin du roman, on ignore ce qu'il advient des truands arrêtés ; on sait seulement qu'ils vont être jugés par un homme sévère⁴. Ils disparaissent simplement du récit et de la sphère publique comme tous les prisonniers du roman auxquels la même règle s'applique : « Tageslicht kennen die Insassen nur aus Erinnerung »⁵. Sans s'étendre sur leur sort, le narrateur laisse penser que le pouvoir pénal s'applique, dans l'obscurité.

Violence policière incontrôlée ou triomphe de Mabuse désincarné, ces exemples montrent que la question du pouvoir reste cruciale dans la représentation du châtiment. Il n'y a pas à

1. ROCK C.V. (ROECKEN Kurt Walter), *Gangster in der Prarie, Detektivroman*, Osnabrück : Günter Netsch Verlag, 1950 [Kulturelle Verlagsgesellschaft, Berlin, 1937].

2. De son vrai nom Kurt Walter Roecken (1906-1985), il dut interrompre ses études d'art lorsqu'il refusa de se séparer de sa femme, demi-juive selon les lois raciales. Il vécut alors de la traduction de quelques romans anglo-saxons avant de se lancer dans l'écriture de romans policiers. Très renseigné sur les pratiques juridiques et policières, il connut un succès qui se prolongea après guerre et s'essaya bientôt à l'écriture de scénarii pour le cinéma. Particulièrement prolifique, il écrivit plus de cinquante romans mettant en scène son héros, le commissaire Reg Chapell.

3. ROCK C.V., *ibid.*, p. 238 : « N'en parlons pas ! C'était sacrément illégal ! »

4. À ce propos, le narrateur regrettait « daß man nicht *blindlings* auf die Gerechtigkeit verlassen durfte » (« que l'on ne pouvait se fier aveuglément à la justice », *ibid.*, p. 237, nous soulignons). De manière incidente, on peut rappeler que *blindlings* était un des maîtres mots de la LTI. Selon Victor Klemperer, il désignait l'attitude idéale du nazi devant l'autorité. Voir KLEMPERER Victor, *LTI, la langue du troisième Reich*, trad. de Elizabeth GUILLOT, Paris : Albin Michel, 1996, p. 202 [Leipzig : Reclam Verlag, 1975].

5. ROCK C.V., *Gangster in der Prarie, op.cit.*, p. 142 : « Les détenus ne connaissent la lumière du jour que dans leurs souvenirs ».

opposer deux théories pour expliquer l'effacement de l'exécution. L'occultation participe des mécanismes de dissuasion tout en ménageant les sensibilités du public. La représentation de la mise à mort est un produit culturel qui s'émancipe de la stricte logique pénale pour répondre à des sollicitations esthétiques, commerciales, idéologiques.

La fréquence des exécutions, leur déroulement, leur occultation et leur signification se fait selon un équilibre complexe entre la situation sociopolitique, les préoccupations commerciales et les goûts du public. Aux États-Unis, la criminalité des années 1920-1930 fut combattue par tous les moyens, y compris par la dissuasion médiatique. En même temps, la pression commerciale du public, amateur d'un spectacle au parfum d'interdit, a transformé cette mort en divertissement qui blessait pourtant le « bon goût » des censeurs. En Allemagne, si la criminalité explosa dans la misère de l'après-guerre, le pouvoir républicain était trop déprécié pour imposer une exécution sans contestation. L'industrie culturelle connut certaines limites, les représentations publiques furent contrôlées. Le principe de discrétion prévalut sur la dissuasion. Toutefois, en disparaissant, l'exécution n'a pas mis fin à l'ambivalence d'un tel spectacle ; elle a seulement mis en évidence les conflits de pouvoir qui se nouent autour du public. Dans l'aire française, où le spectacle de la mort se jouait encore devant la foule, l'heure est plutôt au consensus. Ce qui peut faire l'objet de dissension est effacé. Le truand devait avoir le bon goût de mourir dignement.

L'exécution n'est pas toujours l'exhibition victorieuse du pouvoir pénal, pas plus que son effacement ne signifie forcément la faiblesse des institutions. Face à la pluralité des interprétations, considérons plus précisément les modalités de l'exécution. En effet, chaque type de mort s'accompagne d'un discours spécifique qui détermine la figure du truand : qui était-il pour être tué ainsi ? Puisque l'exécution peut heurter les sensibilités, couvrir de gloire ou remettre la justice en question, il faut se demander comment la mort du truand se justifie.

3. Comment tuer un truand ?

Discours de justification et modalités de l'exécution

La mort d'un truand ne va plus de soi. Si la peine capitale est encore largement acquise, elle doit s'adapter à l'évolution des mentalités¹. Pouvant choquer les sensibilités des spectateurs, elle est remise en question : ne pouvait-on pas punir autrement ? Le truand était-il responsable de ses actes ? Comment infliger une telle peine à son prochain ?

1. Les abolitionnistes forment certes un courant minoritaire au sein de l'opinion publique, mais le débat est indéniablement présent dans les trois aires culturelles, où l'exécution devient embarrassante. Il suffit de se souvenir qu'en 1908 la peine de mort avait failli être abolie en France. Durant les années 1920, différents projets de réforme du Code pénal allemand proposaient également son abolition, notamment sous l'influence de Gustav Radbruch. Quant aux États-Unis, plusieurs d'entre eux avaient déjà abandonné la peine capitale avant la première guerre mondiale. Pour plus de détails, voir LE QUANG SANG Julie, *La Loi et le bourreau : la peine de mort en débats, 1870-1985*, Paris : l'Harmattan, 2001 ; EVANS R., *Rituals of Retribution, op. cit.* ; BANNER S., *The Death Penalty, op.cit.* pp. 208-230.

À la manière des « discours d'échafaud » apocryphes et autres littératures de supplices, un ensemble d'énoncés s'articule autour de l'exécution du truand afin de justifier la punition¹. Pour que le condamné ne se transforme pas en victime, il faut prouver sa culpabilité mais aussi lever toutes les objections quant à sa mise à mort. La figure truande peut ainsi se construire en vue de son châtiment. Ses crimes mais aussi ses motivations, sa personnalité, sa nature même nécessitent une punition. À partir du moment où il choque les sensibilités, où il n'est plus un *alter ego*, son exécution devient acceptable, voire inévitable. S'il doit mourir, qui peut légitimement le tuer ? Dans les années 1920, en Allemagne et aux États-Unis notamment, la puissance étatique – trop corrompue, trop contestée – peut faillir à sa mission. À sa place, une punition immanente à la pègre tue naturellement le truand. Sans engager la responsabilité des autorités officielles et bien que justifiée, cette mort se fait hors-la-loi.

3.1. Une mort justifiée : discours populistes et fins tragiques

Pour justifier la mort d'un criminel, le discours juridique comme le reste de la production culturelle ne doit pas seulement prouver sa culpabilité, mais convaincre du bien-fondé de la peine. Il faut établir la nécessité de l'exécution et réfuter toute objection possible en faveur du condamné. Cette réponse *a priori* aux réticences du public détermine des figures truandes particulières. Si les mêmes motifs se retrouvent dans les trois aires culturelles, la distinction se fait néanmoins selon les périodes et les modes de discours. Le truand est présenté comme un ennemi bestial dans les œuvres et les journaux les plus conservateurs, notamment après 1933. Cependant, au sein de l'industrie culturelle, il peut apparaître comme un personnage tragique, voué à la mort. Dans tous les cas, ce n'est plus un *alter ego* qu'on exécute mais un truand incorrigible, essentialisé.

3.1.1. Des irrécupérables : *Berufsverbrecher*, vermines et kidnappeurs

La première objection à balayer concerne la réforme du truand. En effet, pour être condamné à mort malgré le développement du système carcéral, il doit être incorrigible. Bien qu'on retrouve le même discours en France et dans une moindre mesure aux États-Unis, ce caractère est particulièrement sensible dans les catégories criminologiques allemandes. Durant la République, le débat sur la peine de mort², est structuré par une dichotomie

1. Ainsi, à propos des récits des crimes atroces du condamné, Foucault note : « La justice avait besoin de ces apocryphes pour se fonder en vérité. Il arrivait aussi que des récits de crimes et de vies infâmes soient publiés, à titre de pure propagande, avant tout procès et pour forcer la main à une justice que l'on soupçonnait d'être trop tolérante » (FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 79).

2. Il faudrait consacrer une étude complète aux débats sur la peine de mort dans nos trois aires culturelles ainsi que leurs représentations dans la production culturelle. Ce n'est ici pas notre sujet et nous ne ferons qu'esquisser la question. Rappelons que le débat en Allemagne est particulièrement vif vers 1930. Alors que les tentatives de réformes pénales se succèdent en vain, les tenants de la peine capitale – dans la tradition kantienne des *Fondements de la métaphysique des mœurs* – arguent le plus souvent de sa fonction dissuasive et avancent qu'une réponse pénale doit nécessairement être à la mesure du crime. D'autres, parmi lesquels le NSDAP, se fondent sur la

entre criminel occasionnel et professionnel. Cette distinction se retrouve dans l'ouvrage de Robert Heindl, *Der Berufsverbrecher* (1926). Le criminel occasionnel (*Gelegenheitsverbrecher*), poussé par les circonstances¹, s'oppose au *Berufsverbrecher*² qui recherche ces circonstances. La définition du criminel professionnel demeure toutefois assez vague ; il se caractérise par son habitude au crime, son mode opératoire et sa préméditation. Surtout, il se distingue du *Gelegenheitsverbrecher* par une incapacité à se réformer. Son incorrigibilité est sous-tendue par d'autres théories, médicales notamment, que nous détaillerons dans un prochain chapitre. L'important est que ces catégories aient pu alimenter le débat sur l'exécution et justifier des peines définitives pour les *Berufsverbrecher*. Plus encore, cette conception du *Berufsverbrecher* a fourni des arguments contre la justice de Weimar taxée d'inefficace : puisque, selon Heindl, ces criminels irrécupérables sont la cause de la majeure partie des délits, pourquoi ne pas les neutraliser une fois pour toutes ? Encore faudrait-il pouvoir les reconnaître. Ces distinctions criminologiques sont fragiles : elles servent à justifier un discours pénal impitoyable, mais elles s'estompent lors de l'examen judiciaire³.

De telles catégories sont remises en cause par la production culturelle. On les retrouve par exemple dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Franz Biberkopf est un proxénète qui a tué sa maîtresse dans un accès de colère et qui tente de s'amender : il s'agit donc d'un *Gelegenheitsverbrecher* dont le roman narre l'évolution. Malgré ses échecs et ses fourvoiements, il se différencie de Reinhold, truand endurci qui planifie ses crimes, tue froidement et s'avoue incorrigible : « Mit mir ist nischt zu machen. Mir muß man schon verbrauchen, wie ick bin. Det ist sicher wie Amen in der Kirche und dran ist nischt zu ändern »⁴. Entre les deux personnages, l'accidentel, la passion, la misère font place à l'habituel, voire à l'essentiel. Pourtant, Reinhold

conception d'un État fort, dont le devoir est de défendre le peuple contre ses ennemis. Ils dénoncent une justice « efféminée » qui éduquerait plutôt que de châtier. Le système correctif est plus proche des vues de l'école moderne, dont le précurseur fut Franz van Lizst (1851-1919) et dont le représentant pour notre période serait plutôt Gustav Radbruch (ministre de la Justice en 1922). Pour ces réformateurs, la répression et la dissuasion doivent céder la place à la prévention et la correction. Les questions de l'amélioration et de la responsabilité pénale du criminel (notamment avec le § 51 du Code) ont surtout retenu l'attention des protagonistes et du public. Elles se retrouvent dans de nombreuses *Zeitstücke* ou des films comme *Mabuse* et *M*.

1. « Der Gelegenheitsverbrecher handelt unter dem Einfluß einer Gelegenheit [...]. Er wird aber (und das ist das Charakteristische !) niemals die Gelegenheit zu Delikten suchen [...] Das sind die Verbrecher aus Leidenschaft, aus Liebe, Haß und Zorn, aus sexuellem Impuls, aus Not [...] » (HEINDL R., *Der Berufsverbrecher*, *op.cit.*, p. 139 : « Le criminel occasionnel agit sous l'influence d'une occasion [...]. Cependant (et ceci est caractéristique !), il ne cherchera jamais l'occasion du délit [...]. Ce sont les criminels agissant par passion, par amour, par haine et colère, par pulsion sexuelle, ou par nécessité »).

2. « [Sie] delinquieren natürlich auch nur, wenn sich eine Gelegenheit dazu bietet, aber – das ist ihr Charakteristikum – sie suchen diese Gelegenheit [...] Sie sehen im Verbrechen eine Tätigkeit wie in jeder anderen Beschäftigung » (*id.* : « Ils ne commettent évidemment un délit que lorsque l'occasion s'offre à eux, mais – ceci est leur caractéristique – ils recherchent cette occasion [...] ils considèrent le crime comme une occupation parmi d'autres »).

3. À titre d'exemple, Heindl, considérant le cas du tueur en série Fritz Haarmann, le classait dans la catégorie du *Berufsverbrecher* car il était apparu durant l'enquête qu'il revendait les habits de ses victimes.

4. DÖBLIN Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 350 : « Avec moi, y a rien à faire. Il faut me prendre comme je suis. La messe est dite et on peut rien y changer ».

échappe à la peine de mort pour le meurtre de Mieke. Le tribunal juge ainsi son crime : « Zehn Jahre Zuchthaus für Reinhold, Totschlag im Affekt, Alkohol, triebhafter Charakter, verwahrloste Jugend »¹. Il est considéré comme un *Gelegenheitsverbrecher*, ce qui provoque l'indignation dans la salle². Cette indignation est-elle partagée par Döblin, fréquentant lui-même les tribunaux quand il écrivait des chroniques judiciaires pour les journaux ? Difficile à dire. À la critique de la justice weimarienne s'ajoute une interrogation quant à la culpabilité des personnages : après tout, Franz n'a-t-il pas une part de responsabilité dans la mort de Mieke ?

La catégorie du *Berufsverbrecher* peut être plus âprement discutée et rapprochée d'autres types de criminel par son caractère incorrigible. Ainsi, dans *M (M le Maudit)*, Fritz Lang, 1931, la distinction entre la pègre et le criminel pathologique semble affirmée dès le début du film. Le tueur d'enfants agit par pulsion sexuelle, il est donc un *Gelegenheitsverbrecher* dont les professionnels veulent se distinguer. Les truands le stigmatisent et veulent envoyer un communiqué de presse pour s'indigner qu'on puisse chercher le coupable parmi eux. Lors du procès du meurtrier, les frontières commencent cependant à se brouiller, notamment parce que le criminel sexuel est considéré comme incorrigible. Le chef des bandits, Schränker (Gustaf Gründgens), rejette l'objection de la défense rappelant qu'il est lui-même recherché pour trois meurtres : cela n'a rien à voir (« Das gehört nicht hierher »). En effet, Beckert (Peter Lorre) a reconnu qu'il est mené par une pulsion irrépressible (« Ich kann doch nicht dafür [...] Ich muß ! »³) et cet aveu suffit à le condamner. Selon Schränker, un homme obligé de tuer doit être mis hors d'état de nuire (*unschädig machen*) : seule la mort, non l'hôpital⁴, peut en débarrasser la société. Une similitude apparaît entre la pègre et Beckert. Leurs crimes semblent nécessaires. Lorsque Schränker réunit une première fois les truands, il souligne la différence entre eux et le meurtrier tout en trahissant leur point commun : « Wir üben unseren Beruf aus, weil wir existieren müssen »⁵. L'existence dont il est question est surtout d'ordre financier, mais l'obligation (*müssen*) est toujours présente. Par ailleurs, lorsque Beckert explique qu'une force le pousse au crime, un plan sur l'assemblée montre quelques truands hochant la tête, comme s'ils ne le comprenaient que trop bien. Par une existence

1. *Ibid.*, p. 452. : « Dix ans de prison pour Reinhold, meurtre passionnel, alcool, caractère impulsif, jeunesse livrée à elle-même. »

2. *Id.* : « Im Zuschauerraum schreit jemand auf bei der Urteilsverkündung und schluckt dann laut. Es ist Eva, der Gedanke an Mieke hat sie überwältigt. » (« À l'énoncé du verdict quelqu'un pousse un cri dans l'assistance, puis se met à sangloter très fort. C'est Eva, la pensée de Mieke l'a terrassée »).

3. « Je n'y peux rien, j'y suis obligé ! »

4. Ici, on retrouve le débat contemporain au film de Lang (et déjà sensible lorsque le Dr Mabuse échappait à l'échafaud grâce à sa folie) concernant l'irresponsabilité pénale du criminel pathologique et la critique du § 51 du code pénal. Cet article particulièrement contesté du *Reichsstrafgesetzbuch (RStGB)* indique qu'on ne peut punir un délit « wenn der Täter zur Zeit des Begehung der Handlung sich in einem Zustand der Bewußtlosigkeit oder krankhaften Störungen der Geistestätigkeit befand, durch welche seine freie Willensbestimmung ausgeschlossen war » (« Lorsque le coupable se trouvait, au moment de commettre l'acte, dans un état d'inconscience ou désordre pathologique de l'activité mentale, par lequel une détermination de son libre arbitre était exclue »). Concernant ce débat et ses répercussions sur la production culturelle weimarienne, voir SIEBENPFEIFFER, « Böse Lust », *op.cit.*, pp. 32-37.

5. « Nous pratiquons notre métier car nous devons bien vivre »

fondée sur le crime, le *Berufsverbrecher* se rapproche du criminel pathologique, dont les forfaits sont irrépessibles. Si le film de Lang remettait en question ces catégories, d'autres écrits ont confirmé plus tard l'essentialisation implicite de ces types criminologiques. Le *Berufsverbrecher* se transforme après 1933 en *Gewohnheitsverbrecher*¹, regroupant tous les criminels définis par leur dépendance, innée ou acquise, au crime. Toujours incorrigibles, ils justifiaient par une nécessité interne la répression la plus féroce à leur égard.

Qu'il soit totalitaire ou conservateur, le discours justifiant l'exécution du truand le décrit souvent comme un être intrinsèquement mauvais dont les actes et surtout la nature justifient la mort. Celui qu'on tue n'est pas un *alter ego*, il n'appartient même pas au règne humain, il n'est qu'un nuisible. La comparaison du truand et de la bête est un motif récurrent depuis le XIX^e siècle, notamment avec le criminel-né de Lombroso. Néanmoins, les bandits ataviques s'apparentent le plus souvent à des primates, connotant leur bêtise et leur brutalité. Lorsque le discours se radicalise, le comparant se dévalue. Dans de nombreuses allocutions, Hoover rejette le terme de *public enemy* pour qualifier le truand de « Public Rat Number One »² tandis que les nazis qualifient les criminels de nuisibles (*Schädlinge*)³. Cette dévalorisation réduit le délinquant à des proportions microscopiques quand, par exemple, Hoover déclare : « Crime [...] should be regarded exactly as a highly dangerous epidemic of disease [...] [Criminals] are lethal germs at your very doorstep »⁴. Leo Löwenthal, dans son étude sur les agitateurs politiques américains⁵, a remarquablement identifié cette animalisation de l'ennemi. Qu'il soit décrit

1. Voir le « Gesetz gegen gefährliche Gewohnheitsverbrecher und über Maßregeln der Sicherung und Besserung » du 24 novembre 1933 qui met en place cette notion pénale et l'analyse qu'en fait Gerhart Werle concluant que le « Gewohnheitsverbrecher ist also eine Persönlichkeit, die infolge eines auf Grund charakterlicher Veranlagung bestehenden oder durch Übung erworbenen inneren Hanges wiederholt Rechtsbrüche begeht und zur Wiederholung von Rechtsbrüchen neigt » (WERLE G., *Justiz-Strafrecht und polizeiliche Verbrechensbekämpfung im Dritten Reich*, op.cit., p. 90 : « Le criminel par habitude est donc une personnalité qui, à cause de dispositions innées du caractère ou d'une dépendance acquise par la pratique, récidive ses infractions et qui a un penchant à les récidiver encore »).

2. Voir entre autres HOOVER J.E., « Modern Problem of Law Enforcement », in *Vital Speeches of the Day*, vol. I, n° 22, pp. 682-686, 29 juillet 1935 ; « The Adventure of Scientific Crime Control », in *ibid*, pp. 559-562, daté du 14 juin 1937.

3. À titre d'exemple, la loi contre les *Gewohnheitsverbrecher* met en avant le « Schutz der Volksgemeinschaft gegen verbrecherische Schädlinge » (« Protection de la communauté raciale contre les nuisibles criminels ») tandis que l'ordonnance du 5 septembre 1939 s'intitule simplement « Verordnung gegen Volksschädlinge » (« ordonnance contre les nuisibles à la race »).

4. HOOVER J.E., « Crime And Your Home », *Los Angeles Times*, 6 février 1938, p. 115 : « Le crime [...] doit être considéré comme exactement aussi périlleux qu'une maladie épidémique [...]. [Les criminels] sont des germes mortels au seuil de votre porte ».

5. LÖWENTHAL Leo, *Prophets of Deceit*, in *False Prophets : Studies in Authoritarianism*, New Brunswick, NJ : Transaction books, 1987 [1949]. Il ne s'agit pas ici de s'adonner à des amalgames entre l'Allemagne nazie, l'Amérique de Hoover et les petits agitateurs politiques, mais de constater des similitudes sans pouvoir les expliquer totalement. Il est difficile de reconstituer la circulation des discours entre les aires culturelles. Löwenthal notait que les discours des agitateurs avaient pu trouver quelque écho national au début des années 1930 aux États-Unis, dans la tourmente économique. Effectivement, Hoover emprunte parfois à leurs motifs que l'on retrouve alors logiquement dans une production culturelle faisant l'apologie des *G-Men*. En même temps, ces discours ont une

comme une vermine ou un virus, il est d'une nature nécessairement agressive qui appelle des mesures définitives. Cette déshumanisation permet de considérer la réponse à cette nocivité d'un point de vue non pas juridique, mais sanitaire et interdit toute sympathie envers les victimes de ce nettoyage. On peut difficilement s'identifier à une vermine et on n'éprouve aucune compassion pour des rats ou des punaises¹. En revanche, ils peuvent être haïs plus intensément que des objets ou des idées abstraites. Leur élimination ne peut que soulever l'approbation. Ainsi, un critique considérant 'G-Men s'enthousiasme pour cette « war of extermination upon the now defunct public enemies [...] in which bandits die like rats under the machine guns of the G-Men »². Par ailleurs, les nuisibles sont perçus comme inférieurs et faibles par rapport aux bons citoyens. Ils ne représentent une menace que si on les laisse s'accumuler. Cette masse grouillante tire sa force de l'apathie générale. Il serait aisé de l'éliminer pour peu que l'on abandonne les scrupules qui entravent l'utilisation d'antiseptiques adéquats : « [Crime should be regarded as] something which can strike anywhere unless every possible sanitary measure is taken by a community, working in harmony and cooperation »³.

Ces mesures seraient d'autant plus justifiées qu'il s'agit d'une réponse à une agression ignoble. L'ennemi doit être présenté comme un faible s'attaquant à encore plus faible. Il est tellement lâche qu'il ne peut apparaître au grand jour, tels les gangsters de C.V. Rock,

origine transatlantique, les agitateurs américains citant fréquemment l'Allemagne et l'Italie en exemples. Néanmoins, il n'est pas exclu que les romans et les films américains aient influencé la production européenne qui répéta ainsi ces motifs mais dans un contexte politique qui leur donnait une signification plus lourde. On peut rappeler que le marché allemand du roman policier était alors largement dominé par les Anglo-Saxons et que des auteurs comme C.V. Rock en furent les traducteurs. Même si, après 1933, l'accès à la production étrangère fut restreint, elle resta disponible jusqu'à la veille de la guerre. Il faudrait une étude entière pour retracer les va-et-vient de ces discours et les changements de signification qu'ils occasionnent.

1. Ainsi, un journaliste reproche à *Bullets or Ballots (Guerre au crime, William Keighley, 1936)* de montrer un gangster sous un jour trop avenant : « It's just not ethical to give a rat – wings » (TINEE Mae, « Movie Proves Honest Effort Can End Crime », *Chicago Daily Tribune*, 28 mai 1936, p. 21 : « c'est simplement immoral de donner des ailes à un rat »).

2. SENNWALD Andre *New York Times*, « James Cagney as the Scourge of the Underworld in 'G Men', the New Photoplay at the Strand », 2 mai 1935, p. 17 : « [cette] guerre d'extermination contre feus les ennemis publics [...] dans laquelle les bandits meurent comme des rats sous les mitraillettes des G-Men ». On pourrait également citer à ce propos Schränker dans *M* parlant de l'assassin : « Diese Bestie hat kein Recht zu existieren. Die muß weg ! die muß ausgerottet werden ! vertilgt ! Ohne Gnade und Barmherzigkeit ! » (« Cette bête n'a pas le droit d'exister. Elle doit dégager ! Elle doit être détruite ! Exterminée ! Sans grâce ni pitié ! »). La critique a souvent relevé la syllepse concernant le verbe *ausrotten* qui ne peut être utilisé pour un individu (on lui préférerait *töten*) mais seulement pour une espèce ou une race. Dans les discours de Hoover, on note que *eradication* est un terme fréquemment utilisé pour parler de lutte contre le crime tandis qu'en Allemagne, il est plutôt question de *Ausmerzung* (élimination), voire de *Säuberung* (nettoyage). Ainsi, le procureur général de Berlin dans un mémorandum du 13 mars 1934 définit la peine capitale comme « Ausmerzung des Rechtsbrechers als Rasseschädling » (« élimination du criminel en tant que nuisible à la race », *cit. in EVANS R.*, « Öffentlichkeit und Autorität », *art. cit.*, p. 245).

3. HOOVER J.E., « Crime And Your Home », *art. cit.*, p. 115 : « [Le crime doit être considéré] comme pouvant frapper partout à moins que toutes les mesures sanitaires possibles soient prises par une communauté collaborant harmonieusement ».

terrés dans l'obscurité et nommés « Lichtscheues Gesinnel »¹. Il ne doit sa force qu'à sa bassesse, s'attaquant aux enfants, aux femmes, aux personnes désarmées. Ainsi, dans *Bullets or Ballots*, l'inspecteur Johnny Blake (E.G. Robinson) infiltre un gang qui rackette des marchands de légumes, vole l'argent des écoliers, fait pression sur une tenancière de bar (J. Blondell) et tue un journaliste désarmé. Selon Löwenthal, cette lâcheté et cette faiblesse présentent plusieurs avantages pour l'agitateur. Elles sous-entendent qu'on peut facilement anéantir l'ennemi. Sa destruction est d'autant plus séduisante que l'issue du combat est assurée. En outre, le choix d'un ennemi faible rappelle peut-être au public – composé d'individus ordinaires, angoissés par la médiocrité de la masse – sa peur de tomber encore plus bas qu'il ne l'est déjà dans l'échelle sociale². Le spectateur peut trouver un exutoire à sa frustration, aux dépens du plus faible. Plus encore, sa colère est justifiée : en s'attaquant aux faibles (l'enfant, la femme seule), l'ennemi transgresse un tabou et provoque une réaction forte.

Comme le note Garland, la sensibilité du châtiment est indissociable de celle du crime. Si le délit choque le public, sa punition peut être particulièrement sévère. Le *bootlegging* de Tom Powers et Tony Camonte ne suffit pas à justifier à leur mort, il faut des crimes de sang. Plus implacable encore est la réaction provoquée par les meurtres d'enfant. Dans *M*, les crimes de Beckert semblent incomparablement plus graves que ceux de Schränker, qui sont, eux, « in Ordnung ». Aux États-Unis, la mort d'un enfant à New York le 28 juillet 1931 lors d'une fusillade provoquée par Vincent « Mad Dog » Coll scandalisa l'opinion et une séquence ajoutée au *Scarface* de Hawks y fera allusion quand des officiels décident de se regrouper pour combattre le crime. Mais c'est surtout le kidnapping et la mort du petit Charles Lindbergh Jr. qui ont déclenché une vague d'indignation, Al Capone se proposant même d'intervenir. L'enlèvement est un crime si choquant qu'il fait l'objet de dispositions particulières dans le Code en 1935³. Un film comme *G-Men* marque les gangsters d'un

1. («Vermine qui a peur de la lumière du jour») ROCK C.V., *Gangster in der Prarie*, op.cit., p. 152

2. Citons à ce propos un passage de l'étude de Löwenthal : «The act of the frustrated little man who impotently vents his fury on his child or wife is reproduced on a social scale. [...] By identifying the victim of persecution with the dangerous persecutor, the agitator sanctions and rationalizes an act of cowardice and impotence and makes it appear as an act of courage and wisdom. At the same time he relieves his followers from one of their basic fears : the fear of being pushed to the bottom of the social ladder. They are offered a group that deserves a fate worse than their own, a group of underprivileged people that they, the manipulated, can manipulate and humiliate with impunity. This transformation of the enemy from a dangerous persecutor into the persecuted quarry is the essence of the enemy theme in agitation. » (LÖWENTHAL L., *Prophets of Deceit*, op.cit., p. 69 : « Le défolement de la colère du petit homme frustré sur son enfant et sa femme est reproduit à l'échelle de la société. [...] En identifiant la victime persécutée au dangereux persécuteur, l'agitateur autorise et rationalise une lâche impuissance et la présente comme un acte courageux et sage. En même temps, il soulage ses partisans d'une de leurs peurs fondamentales : la peur d'être précipité en bas de l'échelle sociale. Ils se voient offrir un groupe qui mérite un sort pire que le leur, un groupe de déshérités que, eux, les manipulés peuvent manipuler et humilier impunément. Cette transformation de l'ennemi, passant d'un dangereux persécuteur à une proie de la persécution, est l'essence du motif de l'ennemi dans l'agitation politique »).

3. « such stories are acceptable only when the kidnapping or abduction is (a) not the main theme of the story ; (b) the person kidnapped is not a child ; (c) there are no details of the crime of kidnapping ; (d) no profit accrues

sceau d'infamie qui les destine à la mort quand ils prennent des otages : qu'ils kidnappent un ancien truand (William Harrigan) ou la sœur d'un policier (Margaret Lindsay), ils sont condamnés à être abattus sous peu. Quelques années auparavant, chez Clarke, Louis Beretti combat ses anciens complices à partir du moment où ils ont enlevé un enfant puis menacent sa famille. Ces crimes perçus comme particulièrement ignobles méritent une punition impitoyable : les morts des kidnappeurs sont complaisamment décrites et la presse transforme Louis en héros.

Plus généralement, le truand doit avoir accompli l'irréparable pour que l'exécution apparaisse comme une légitime défense. Il n'est pas anodin que *Little Caesar* et *Scarface* s'ouvrent par des meurtres commis dans l'ombre contre des personnages désarmés. Le truand commet d'emblée une transgression irrémédiable. Dans *Little Caesar* de LeRoy, le plan d'ouverture montre une voiture arrivant de nuit dans une station essence. Un personnage filmé de dos – Rico – en descend et entre dans la boutique en braquant une arme sur le vendeur. Les lumières s'éteignent et, dans l'obscurité, des détonations retentissent. Le passage de la lumière aux ténèbres permet d'éluder la mort et d'annoncer l'arrivée du crime à l'écran. Ce meurtre en ouverture place aussi l'existence filmique du truand sous le signe de la mort et justifie son exécution finale. La fin de Rico rappelle ainsi discrètement son premier crime : le truand est redevenu un petit malfrat, une voiture arrive à sa hauteur et Rico se réfugie dans l'ombre. Surtout, ces meurtres inauguraux font apparaître le châtement comme une réponse légitime. Cette rhétorique est assez bien connue dans le discours nazi. Il s'agit de faire passer les agressions pour des mesures de défense. Les combats contre les communistes, dans les rues en attendant les vrais champs de bataille, sont selon le *Völkischer Beobachter* provoqués par les rouges. Dans la même logique, les mesures coercitives du Troisième Reich se formulent par un lexique de la défense et sont souvent intitulées « zum Schutz des Volkes ». L'État se fait le protecteur du peuple allemand, au-delà de toute considération démocratique.

Si l'on retrouve le même vocabulaire de la défense aux États-Unis, on remarque un souci de rester dans le droit. Il faut rappeler que la notion de légitime défense est particulièrement ancrée dans la culture américaine qui, notamment dans la région du Midwest, la voit non seulement comme un acte de courage, mais aussi comme un droit sacré¹. Il n'est ainsi pas étonnant que l'on incite les citoyens à protéger leurs biens et leur famille par tous les moyens – de la simple possession d'arme à la formation de groupes de vigilantes. À titre d'exemple, en 1925, une organisation de défense des banques (la *Milwaukee Cleaning House*) offrait 2 500 \$ pour tout pilleur de banque tué et seulement 1 000 \$ s'il était capturé². Ce-

to the abductors or kidnappers ; and (e) where the kidnappers are punished » (« de telles histoires sont acceptables seulement si le kidnapping ou l'enlèvement n'est (a) pas le sujet principal du récit ; (b) si la personne enlevée n'est pas un enfant ; (c) si le kidnapping n'est pas détaillé ; (d) si les ravisseurs ou les kidnappeurs ne retirent pas de profit de leur crime ; et (e) si les kidnappeurs sont punis »).

1. Claire Potter cite à ce propos la décision de la Cour suprême dans le cas Brown contre les États-Unis en 1921 qui réaffirmait le droit à la légitime défense (POTTER C., *War on Crime. op.cit.*, p. 77).

2. *Ibid.*, p. 73.

pendant, certains bandits ont justement pu se servir de la légitime défense pour justifier leurs meurtres : Bonnie et Clyde dans leur *Ballade* prétendaient ne tuer que ceux qui les menaçaient tandis que Bowie dans *Thieves Like Us* explique qu'il a tué lors de son premier braquage pour sauver sa vie.

De même, quand les autorités mettent à mort, elles cherchent une justification démocratique de leurs pouvoirs. Les appels au public pour faire pression sur les politiques et voter de nouvelles lois, plus strictes, sont fréquents. La répression y est présentée comme parfaitement légitime face aux attaques criminelles. Ainsi les lois anti-crimes de mai et juin 1934 accroissant les moyens et la juridiction du FBI (elles donnent notamment le port d'arme à ses agents) se constituent comme une réponse à de récentes exactions. Au début de *'G'Men*, l'agent Eddie Buchanan arrête à mains nues un truand avant d'être abattu dans le dos par un complice tapi dans l'ombre. Le meurtrier tire d'un appartement dont il a éteint les lumières. Le policier est touché alors qu'on ne voit que son ombre et celle de son prisonnier se dessiner sur le trottoir. Sa silhouette sursaute, puis s'écroule hors-champ et son cadavre n'apparaît pas à l'écran. Bien qu'éluée, cette mort transgresse les recommandations de 1935¹. Le *PCA* s'en est inquiété et a suggéré quelques aménagements tout en reconnaissant que cette mort était nécessaire. En effet, elle crée une tension dramatique. Les agents ne sont pas invulnérables, ils peuvent mourir et doivent donc se défendre. Surtout, ce meurtre motive l'engagement de Brick Davis dans le FBI pour venger son ami. À cette revanche personnelle se superpose une réponse institutionnelle quand, en une scène faisant référence au massacre de Kansas City², des gangsters abattent à nouveau des policiers pour délivrer un complice. En une autre transgression au Code, la fusillade est montrée à l'écran pour faire place aux gros titres de journaux indignés auxquels succède une séquence à la Maison blanche où le représentant de la police, avec des journalistes en arrière-plan, exhorte à de nouvelles lois. Les réactions s'enchaînent si bien qu'elles évacuent tout débat : les bornes de l'acceptable ont été franchies par les gangsters, l'opinion publique demande une réponse forte. Le processus démocratique ici mis en scène conforte la répression dans sa légitimité ; il prévient aussi les craintes des citoyens face à un pouvoir policier fort et centralisé. On note cependant que ce discours, censé émaner des spectateurs, leur est aussi dicté *a posteriori*. Lorsque le chef de la police dit en un regard-caméra : « Gentlemen, give us national laws with teeth in them... »³, il s'adresse aux gouvernants en contrechamp mais surtout au public, quelques années après le début de la guerre contre le crime. On affirme, plus qu'on ne demande, l'assentiment du spectateur.

1. « There must be no scenes, at any time, showing law-enforcement officers dying at the hands of criminals. This includes private detectives and guards for banks, motor trucks, etc. » (« Il ne doit jamais y avoir de scènes montrant un agent de la loi mourant des mains de criminels. Cela inclut les détectives privés, les gardiens de banques, les convoyeurs, etc. »).

2. Le 17 juin 1933, à Kansas City, le virtuose de l'ouverture de coffres, Frank « Jelly » Nash est emmené de la gare ferroviaire au quartier général de la police. Quatre hommes attaquent son escorte et deux agents fédéraux mordent la poussière. Cette fusillade, considérée comme une déclaration de guerre, donna le coup d'envoi de la campagne anti-crime qui dura jusqu'en 1936.

3. « Messieurs, donnez-nous des lois nationales capables de mordre... »

À la différence du régime nazi, l'action policière aux États-Unis se veut subordonnée à la volonté du public. Dans tous les cas, la répression est présentée comme une réponse légitime à une lâche agression. Le truand ne peut faire que le mal et il n'est pas d'autre défense que son éradication.

3.1.2. Le gangster tragique : suicide et punition intériorisée

L'image du nuisible justifie l'exécution mais vaut surtout pour les discours politiques et les œuvres aux accents populistes. Cependant, l'industrie culturelle et notamment le *star-system* peuvent choisir d'héroïser le truand tout en le destinant à la mort. Son exécution apparaît toujours comme une nécessité interne, mais elle lui prête des airs tragiques plutôt que de le transformer en vermine.

Héroïsé par les films ou les romans populaires, le truand ne peut être grossièrement éradiqué. Sa mort doit contribuer à la grandeur du personnage. Le truand devient alors tragique, bien que dans un sens très particulier. Le *fatum* est ici moins la métaphore d'un pouvoir pénal écrasant que l'expression d'une personnalité autodestructrice. Le truand est en conflit avec les règles de la Cité, mais il est surtout châtié pour sa démesure. Même si la police intervient, le truand est moins puni pour ses délits que dévoré par ses passions. Les trois classiques du film de gangster hollywoodien présentent chacun des éléments tragiques. Tom Powers dans *The Public Enemy* réalise un scénario œdipien quand il tue Putty Nose, père de substitution qui lui a enseigné le crime, et couche avec une femme qui le traite comme un enfant, Jane, la maîtresse du paternaliste Paddy Ryan. Rico, dans *Little Caesar*, est quant à lui perdu par son *hybris*. Le petit César, insatiable ambitieux, se voit déjà à la place du Big Boy, le maître du monde criminel : « You're wise to everything before it happens »¹, commente un de ses lieutenants. Quand il doit fuir, il ne peut se résoudre à l'anonymat. Il téléphone une dernière fois pour défier les autorités, faisant dire à un policier : « The conceit of that guy ! »². Enfin, dans *Scarface*, se joue une tragédie familiale, inspirée de l'aveu même de Hawks, par l'histoire des Borgia. Dévoré par l'ambition, Tony désire sa sœur Cesca (Ann Dvorak) dont il tue l'époux, Rinaldo (George Raft) puis cause la mort. Pulsions incestueuses, fureur jalouse, meurtre de l'ami fidèle et effusion de son propre sang entraînent la fin tragique du gangster balaféré.

Il est remarquable que ce soit la mort de Rinaldo, parmi tant d'autres meurtres, qui déclenche l'intervention de la police. La seule faute châtiée n'appartient pas au monde prosaïque de la pègre et du pénal. La fin du truand s'anoblit lorsqu'elle est motivée par l'amour. De même que toutes les morts sont symbolisées par une croix, les lanières de la

1. « Vous êtes au courant de tout, avant que ça n'arrive ».

2. L'aspect tragique du personnage de Rico est apparu avec évidence aux spectateurs de l'époque ainsi qu'en témoigne la réception du film : « Little Caesar becomes at Mr. Robinson's hands a figure out of a Greek epic tragedy, a cold ignorant, merciless killer, driven on and on by an insatiable lust for power, the plaything of a force that is greater than himself » (HALL Mordaunt, « The Screen : New Gang Film at Strand », *New York Times*, 10 janvier 1931, p. 21 : « Entre les mains de M. Robinson le petit César devient une figure tout droit sortie de l'épique tragédie grecque, un tueur froid, ignorant, sans pitié, sans cesse conduit par une soif inextinguible de pouvoir, jouet d'une force qui le dépasse »).

robe de Cesca – quand elle danse devant Rinaldo ou que Tony lui arrache ses vêtements – s’entrelacent pour former le signe fatal¹. Rappel de l’interdit photographique sur le cadavre et plus généralement sur l’obscène (l’inceste ou la danse lascive, condamnée par le Code), cette croix indique la cause de la mort : le désir interdit. De même, Rico est perdu par l’affection ambiguë qu’il porte à Joe (Douglas Fairbanks Jr.) : « This is what I get for liking a guy too much »², dit-il quand il doit fuir pour n’avoir pas pu éliminer ce témoin gênant. La jalousie de Rico (« Nobody quit me »³, dit-il à Joe) et son homosexualité latente dans le film de LeRoy ont été largement étudiées. Il n’est pas utile d’y revenir. Remarquons que, comme dans *Scarface*, il s’agit certes d’un amour criminel, considéré comme ignoble et transgressant les normes sexuelles, mais il trouble littéralement l’image du gangster, finalement capable de sentiments. Quand il s’apprête à tuer Joe et Olga, Rico s’avance vers la caméra jusqu’à un gros plan sur son visage. Son ancien ami protège sa femme et le défie de tirer. Un nouveau gros plan montre le gangster avec un visage moins ferme, la bouche entrouverte, qui recule jusqu’à une perte de point et un passage au flou. Les contours d’un truand parfaitement mauvais se brouillent et laissent apparaître un héros tourmenté. La machine à tuer que le discours populiste voudrait éradiquer sans autre arrière-pensée gagne une intériorité qui perturbe le sens de sa mise à mort.

En effet, cette fin tragique, motivée par les passions du truand, peut apparaître comme un suicide déguisé. Rico provoque sa propre perte et meurt à l’ombre d’un panneau représentant Joe et Olga. Les balles qui transpercent l’affiche viennent aussi bien de la police que de la déception amoureuse. La mort du gangster se détache ainsi du domaine pénal : comme il le rappelle en mourant, Rico avait dit que Flaherty ne lui passerait jamais les menottes et le dernier plan se fait sur l’image des amants, soulignant que c’est la passion qui a conduit à ce dénouement⁴. De même, Tony semble s’être précipité vers son destin quand, après avoir causé la mort de Rinaldo et Cesca, il se jette sous les mitrailleuses. Durant tout le film, la cicatrice formant une croix sur sa joue annonçait que le gangster serait son propre bourreau. On pourrait multiplier les exemples et remarquer que cette mort suicidaire, amoureuse, n’est pas du seul domaine hollywoodien. Ainsi, Mabuse est trop puissant pour être détruit par un autre que lui-même : « Er kann nur durch sich selbst zugrunde gehen »⁵, dit de lui sa complice, la Carozza (Gertrude Welcker) dans *Dr Mabuse*

1. Plus généralement, comme le remarque Anne-Marie Bidaud, ce jeu sur les croix reflète la vision hollywoodienne d’un monde prévisible, sous contrôle : « Les films sont parfois saturés d’indices qui donnent un sentiment de prémonition et confortent l’illusion de la maîtrise du réel ». Dans *Scarface*, les éclairages, les décors, les costumes tendent vers la mort de Tony (voir BIDAUD A.-M., *Hollywood et le rêve américain – Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Masson, 1994, pp. 199-200, cit. p. 199).

2. « Voilà ce que ça me rapporte de trop aimer un gars ».

3. « Moi, on ne me quitte pas »

4. On pourrait rapprocher cette fin de celle de *Paris-Béguin* (Augusto Genina, 1931) où le cambrioleur Bob (Jean Gabin) meurt assassiné par deux truands à cause de la jalousie d’une femme. Il s’écroule devant l’affiche de la chanteuse aimée (Jeanne Marnac).

5. « Il ne peut être détruit que par lui-même ».

– *Inferno*. Chez Norbert Jacques, ses erreurs sont dues à la femme aimée¹, la Comtesse, qui finit par le tuer. Les crimes du truand sont certes vengés mais la justice est-elle rendue ? C'est bien toute l'ambivalence de la mort amoureuse ou du suicide : ils échappent au pénal. De manière explicite dans *Mabuse*, la Carozza, emprisonnée pour meurtre, se suicide pour sauver son amant criminel. Le procureur von Wenk la considère alors comme « ein wirkliches Opfer. [...] Diese Dirne war als ein Opfer ihrer Liebe gestorben »². Par sa mort, la coupable devient victime et le vocabulaire de la sexualité criminelle (*Dirne*) fait place à celui de l'amour. Le pouvoir pénal n'est pas maître de cette mort qui permet au truand de s'échapper doublement : Carozza ne sera jamais jugée et Mabuse peut poursuivre ses méfaits³.

Le suicide peut facilement prendre une odeur de scandale : le criminel échappe à la police, mais en plus sa mort peut donner lieu à de nombreuses supputations, attisées par une certaine presse. Sous la Troisième République, le suicide prend une signification politique particulière⁴ avec les morts de Gabriel Syveton (1904), de deux faussaires de l'affaire Dreyfus (Lemercier-Picard et le commandant Henry), Jacques de Reinach impliqué dans le scandale de Panama, de Miguel Almereyda (père de Jean Vigo, anarchiste, suicidé en prison en 1917) mais surtout celle d'Alexandre Stavisky. Ces suicides accusent directement le pouvoir en place : n'est-ce pas plutôt un assassinat policier destiné à protéger les politiciens et les magistrats qui ont frayé avec lui ? L'hypothèse du meurtre (« Stavisky se suicide d'une balle qui lui a été tirée à bout portant », annonce *Le Canard Enchaîné*) est confortée le 20 février 1934 par le suicide du conseiller à la cour d'appel, Albert Prince, lui aussi compromis. Elle est même attendue par le public de la Troisième République, habitué et amateur de ces feuilletons judiciaires. Ainsi, peu après le scandale et les émeutes du 6 février 1934, Kessel explique l'indignation qui a agité la France : « Au fantôme de Syveton, au fantôme d'Almereyda fallait-il joindre celui d'Alexandre ? [...] L'hypothèse était à ce point plausible [...] que l'esprit l'acceptait sans heurt et, le goût du romanesque aidant, la désirait presque »⁵. La mise à mort quand elle devient trop secrète peut échapper au pouvoir policier et susciter des troubles.

Pour autant, il ne faut pas exagérer les potentialités subversives du suicide du truand. En effet, ce que Marcuse a défini comme une culture affirmative⁶, mais aussi le star-système, peuvent

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 93.

2. *Ibid*, p. 97 : « une véritable martyre. [...] Cette catin était morte en martyre amoureuse. »

3. On pourrait également citer la fin de *Spione* (F. Lang, 1928) où le chef des espions, Haggi (Rudolf Klein-Rogge), apparaît déguisé en clown sur une piste de cirque, avant de se tirer une balle dans le crâne en faisant un pied de nez à ses poursuivants qui n'ont jamais pu l'attraper vivant.

4. Voir JANKOWSKI Paul, *Cette vilaine affaire Stavisky. Histoire d'un scandale politique*, trad. de Patrick HERSANT, Paris : Fayard, 2000, pp. 272-274.

5. KESSEL J., *Stavisky. L'homme que j'ai connu*, Paris : Gallimard, 1974 [1934], pp. 101-102.

6. « Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen » (MARCUSE Herbert, « Über den affirmativen Charakter der Kultur », *Kultur und Gesellschaft* 1, Francfort s./Main : Surkamp Verlag, 1965, p. 63 : « Nous entendons par

l'isoler de son environnement social. Sans pouvoir revenir ici sur les théories de Richard Dyer ou de Herbert Marcuse¹, notons que ces processus contribuent à effacer tout conflit en mettant l'accent sur la notion d'âme (*Seele*). Celle-ci doit être comprise comme le domaine d'une culture qui ne cherche pas à rendre le monde meilleur mais à montrer un monde plus élevé, séparé de la réalité, où l'épanouissement et la richesse sont avant tout intérieurs. La liberté de l'âme peut ainsi servir à excuser la misère matérielle : « L'âme sublime la résignation », écrivait Marcuse². Lorsque, en fait, seule la puissance matérielle importe, il est bon de proclamer que seule l'âme a une importance. De même, dans le *star-system*, la vedette peut résoudre les conflits idéologiques en faisant passer un problème du domaine social au domaine personnel. À la fois représentation de masse et personne authentique, elle individualise l'expérience des foules qui perd son caractère collectif pour prendre une signification intime. Elle transforme la question « Pourquoi les gens sont-ils dans cette situation ? » en « quelle impression cela fait-il d'être dans cette situation ? ». Ce phénomène d'intériorisation se retrouve dans le processus qui fait de l'exécuté un martyr amoureux. Il n'est plus question d'un antagonisme social mais d'une tragédie intime. Le truand ne mène pas un combat contre les autorités, il est mû par ses passions.

Par ailleurs, il serait faux de croire que, si le suicide passionnel échappe au système pénal, il se soustrait à toute considération criminologique. Cette mort correspond à une conception particulière du truand, qui l'accuse comme malade plutôt qu'elle ne l'excuse comme amant. En marge du *Suicide* (1896) de Durkheim qui reconnaît l'influence de la société sur un acte prétendument solitaire, d'autres discours, notamment médicaux, considèrent des facteurs endogènes. Cesare Lombroso, dans le sillage d'Enrico Morselli, considérait que la fréquence des suicides chez les criminels s'explique par leurs aberrations affectives. L'absence d'instinct de conservation, l'impulsivité, le manque de patience et la violence du caractère poussent naturellement les délinquants au suicide³. Partant de cette idée, l'anthropologie criminelle a pu considérer que le suicide ne faisait que prolonger et actualiser un penchant criminel. Cette conception perdue dans l'entre-deux-guerres notamment avec la notion de crime passionnel, exacerbation des états affectifs engendrée par une constitution déviante⁴. Ainsi, dans un numéro spécial du *Crapouillot* consacré à la criminalité, on peut lire : « Il y a, dans l'humanité, une telle atmosphère de meurtre qu'un grand nombre de pauvres détraqués, faute de pouvoir commettre le meurtre sur un autre, en arrivent au suicide, tant il leur faut matérialiser

culture affirmative la culture propre à l'époque bourgeoise qui l'a conduit, au cours de son développement, à détacher de la civilisation le monde spirituel et moral en tant que constituant un domaine de valeurs indépendant et à l'élever au-dessus d'elle. »)

1. Voir DYER Richard (trad. Noël BURCH) : *Le Star-système hollywoodien*, Paris : L'Harmattan, 2004 [*Stars*, 1979].

2. Voir MARCUSE H., *Kultur und Gesellschaft*, op.cit., p. 124.

3. Voir LOMBROSO Cesare, « Le suicide chez les criminels », in *L'Homme criminel*, trad. REGNIER et Albert BOURNET, Paris : F. Alcan, 1887 [*L'Uomo delinquente*, 1876], pp. 338-348.

4. LEVY-VALENSI Joseph, « Le crime passionnel » in *Annales de médecine légale*, 1931, pp. 177-196 ; RABINOWICZ Léon, *Le Crime passionnel*, Paris : Marcel Rivière, 1931. À ce propos, voir MUCCHIELLI Laurent (sous la dir. de), *Histoire de la criminologie française*, Paris : L'Harmattan, 1994, p. 369.

leurs obsessions homicides. »¹ Si le truand n'est pas héroïsé, il diffère des autres hommes par son infirmité (« pauvres détraqués »). Sa mort est directement liée à sa nature criminelle. Ainsi, Kessel oppose à la thèse du meurtre politique ce qu'il avait décelé dans le visage de Stavisky : « cette faiblesse du menton, ce regard instable, cet atavisme du suicidé »².

L'intériorisation d'une fin tragique est remarquable dans le corpus français où le truand est relativement consensuel. Contrairement à l'Allemagne, le régime républicain est sorti renforcé de la guerre, mais pas définitivement établi. Comme le montrent les émeutes de 1934, l'antiparlementarisme est facilement réveillé quand un scandale éclate. Cependant, ce sont moins les institutions que les hommes à leur tête qui sont attaqués. La République est d'autant moins contestée qu'une union sacrée, héritée de la guerre, puis un vigoureux pacifisme prévalent dans notre période. Le conflit doit être évité. Le truand est rarement abattu par la police ; il se donne plus volontiers la mort, mais une mort au-dessus de tout soupçon, devant témoins. Avant l'affaire Stavisky, le suicide ne signifie même pas forcément un échec du pouvoir pénal. Dans *Pietr-le-Letton* (1931) de Simenon, il apparaît plutôt comme un accord tacite entre le criminel et le compréhensif Maigret. L'interrogatoire final se déroule sans autre témoin, en robe de chambre, autour de bouteilles de rhum, en un « laisser-aller qui n'existe guère qu'entre hommes pour qui les contingences sociales ne comptent momentanément plus »³. Pas de procédure pénale ou d'autorité judiciaire ici ; seulement deux hommes en petite tenue : la légalité fait place à la fraternité. Hans a été tourmenté, poussé au crime et capable de sentiments. Le commissaire éprouve ainsi de la sympathie pour lui et, entre les deux personnages, naît une « affection bourrue »⁴. Après avoir confessé ses crimes et ses remords, Hans – aussi bien victime que meurtrier de son frère – se désole de ne plus avoir son revolver et Maigret désigne le lit où le sien est posé. Il n'y a aucun geste de révolte chez Hans, qui se saisit de l'arme mais qui aurait pu se débarrasser du policier à plusieurs reprises, pas plus qu'il n'y a d'acharnement de la part de Maigret. Celui-ci ne regarde pas le suicide, laissant mourir dignement le criminel, et se concentrant sur le rhum qui a connoté la fraternité des deux hommes : « Enfin une détonation. Il avala d'un trait le contenu du verre »⁵. Le suicide se fait d'un commun accord. Le conflit est évacué par la compréhension réciproque ; la seule résistance serait ici celle de l'homme Maigret face à la procédure pénale, incapable de saisir les sentiments à l'œuvre dans cette mort. Le commissaire traduit alors ce suicide en langage administratif et un rapport strictement factuel clôt le chapitre.

La mort que se donne le truand évite le conflit car elle se trouve confinée au seul criminel. Elle lui est propre et n'engage pas l'honnête société. Dans *Les Innocents* de Francis Carco (1916), le suicide semble indiquer que le Milieu a fait son temps et que ses derniers représentants sont voués à disparaître. La pègre y est décrite comme décimée par la guerre et le

1. ALLENDY René, « Le goût du crime », in *Le Crime et les Perversions instinctives, Le Crapouillot*, n°spécial, Mai 1938, p. 5.

2. KESSEL J., *Stavisky, op.cit.*, p. 102.

3. SIMENON Georges, *Pietr-le-Letton*, Paris : Pocket, 1997 [Fayard, 1931], p. 166.

4. *Ibid.*, p. 179.

5. *Ibid.*, p. 180.

roman se clôt lorsque le Milord, un jeune voyou, se tue avec sa maîtresse, Mlle Savonnette. Un meurtre a certes été commis auparavant, mais par Mlle Savonnette, et la police n'est pas même mentionnée. Le suicide n'est pas une échappatoire ; il prend plutôt des allures de nécessités. Il est motivé par l'amour que porte le voyou à la fille publique, mais surtout il apparaît comme l'aboutissement de son personnage. Les deux amies anglaises, Winnie et Béatrice, l'avaient incité à commettre « des choses terribles », à aller « au bout de ce qui est malade en lui »¹ pour découvrir sa vraie nature. Lorsque Winnie, toujours pour provoquer la vérité, achète les charmes de Mlle Savonnette quand le Milord est dans une chambre voisine, celui-ci adopte une attitude fataliste : « il ne voulait pas intervenir avant que son malheur ne fût complet »². Sa mort apparaît comme le corollaire de sa résignation. Elle n'est pas engendrée par un conflit avec la loi, mais ancrée dans le personnage.

On retrouve dans l'industrie filmique française, cette mort constitutive de l'image du truand. L'exemple de Jean Gabin dans *Pépé-le-Moko* (Julien Duvivier, 1936) est ici éclairant. Après *La Bandera* (Julien Duvivier, 1935), l'acteur a déjà accédé au statut de star et les éléments de sa *persona* caractérisent le voleur de la Casbah. Parce que Gabin mourait superbement dans ses précédents films, le public ne s'attend pas à le voir goûter au bonheur ; il veut l'admirer dans son dernier soupir. Il ne s'agit pas là d'une animosité envers le criminel, mais bien d'une nécessité inhérente à l'image de la star. En effet, dans ses différents films, Gabin « n'interprète pas une histoire parmi d'autres, mais toujours la même : la sienne ; et qui ne peut que mal finir comme celle d'Œdipe ou de Phèdre. Gabin est le héros tragique du cinéma contemporain »³. Ce n'est donc pas le truand, mais la star qui meurt tragiquement. La distinction est importante, mais il n'est pas anodin que Duvivier et Gabin aient choisi le rôle de Pépé pour exploiter cette *persona*. Le truand d'Alger et l'Œdipe parigot s'accordent parfaitement ; la mort sied à chacun. Auparavant en sécurité dans le dédale de ruelles, Pépé sort de la Casbah et se fait arrêter. Cette sortie est caractéristique de Gabin car elle se fait sous le coup de l'émotion, pour rejoindre Gabi (Mireille Balin) en partance pour la France. Pépé sait que la transgression de l'espace protecteur lui sera fatale et pourtant Gabin doit commettre, par passion, l'irréparable. Bazin rappelait que l'acteur exigeait qu'une scène de colère – scène où il excelle, indissociable de sa *persona* – figure au scénario et rapprochait cet emportement d'un *furor divinus*, c'est-à-dire « une possession sacrée, une brèche ouverte par les dieux par où s'engouffre le destin »⁴. Effectivement, après la mort de son complice Pierrot (Gilbert Gil), Pépé ivre de rage tente une première fois de sortir de la Casbah avant que sa régulière, Inès (Line Noro), ne l'en détourne. C'est une autre passion, l'amour, qui le poussera hors de sa tanière. Cette sortie irréprouvable fait advenir le dénouement tragique. Trahi par Inès et arrêté par l'inspecteur Slimane (Lucas Gridoux), qui lui avait prophétisé son destin (« je

1. CARCO Francis, *Les Innocents*, in *Romans*, Paris : Robert Laffont, 2004, p. 157.

2. *Ibid.*, p. 196.

3. BAZIN André, « Jean Gabin et son destin », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 3 : *Cinéma et sociologie*, Éditions du cerf, 1961, p. 81.

4. *Id.*



Cesca et le signe de la fatalité amoureuse (*Scarface*)



Gabin face à son destin (*Pépé-le-Moko*)

t'arrêterai, Pépé, c'est écrit »), Pépé voit le bateau, Paris et son amour, s'éloigner. Un plan rapproché montre le truand devant une grille, le regard perdu au loin. La caméra s'attarde en un gros plan sur son visage en larmes puis sur ses mains, qui sortent un couteau, avant de revenir à ses yeux : le visage de Gabin tréssaille lorsque les mains frappent en hors-champ et Pépé meurt dignement.

Ici, le suicide signifie un échec de la police, une évasion, mais aussi une intériorisation et une résignation. Pépé échappe à la prison : son regard fuyant à travers la grille vers le hors-champ infini de la mer. Sa mort sort du domaine pénal puisqu'il se tue d'amour et Pépé se soumet au destin de la star Gabin.

Dans les débats juridiques, les discours populistes ou les fins tragiques, la mise à mort du truand se justifie par une essentialisation du crime et de sa punition. Le criminel est incorrigible et son châtement est finalement naturel. En tant qu'ennemi bestial, il ne peut que faire le mal ; en tant que personnage tragique, il ne peut que commettre l'irréparable. Vermine ou héros, le truand à abattre n'est pas un *alter ego* que le public serait enclin à épargner. Dans tous les cas, la mort est présentée comme inhérente au truand. L'exécution est alors souvent confinée au monde de la pègre.

3.2. Le bourreau criminel : l'exécution comme règlement de comptes

Si le truand doit être exécuté, il reste encore à déterminer par qui et comment. En effet, le droit n'est pas forcément rétabli lorsque le criminel mord la poussière. Le châtement dont le truand est le seul responsable s'éloigne de sa source judiciaire. Le cas du suicide a déjà montré que la mort peut être une échappatoire au pouvoir pénal. Plus largement, la majorité des exécutions semble être menée par la truanderie elle-même, comme un châtement mérité mais hors-la-loi. À chaque fois, la légitimité du bourreau remet en cause la signification de cette mort : acte de justice ou règlement de comptes ?

Lorsque le truand se fait l'instrument de sa propre mort, il signe surtout l'échec du système juridique. Dans notre corpus, se présentent deux cas de figure dont la signification varie selon les aires culturelles. Tout d'abord, le truand peut se faire le bras armé de la justice. Dans l'Allemagne weimarienne et les États-Unis de la Prohibition, il pallie la faiblesse des institutions tandis qu'en France, il confine la petite criminalité à un monde clos. Inversement, lorsque le régime nazi ou, dans une moindre mesure, pendant le New Deal, le justicier peut prendre des allures truandes, incarnant un pouvoir pénal efficace mais hors-la-loi.

3.2.1. Truands justiciers et justiciers criminels

Les institutions judiciaires et policières des trois pays ont périodiquement pâti d'un certain discrédit. Le sentiment d'un appareil judiciaire corrompu et inefficace suffit à justifier

auprès du public l'élimination des truands par leurs pairs plutôt que par les autorités. En France, si la Troisième République et ses institutions sont acceptées par la population, les agents sont parfois soupçonnés d'accomplir les basses œuvres des politiques. Outre la répression des mouvements ouvriers ou les sympathies du préfet de police de Paris, Jean Chiappe, pour les ligues d'extrême droite, c'est surtout l'affaire Stavisky et ses morts suspects qui attisent le fantasme – remontant à Joseph Fouché, au Vautrin de Balzac et au souvenir des pratiques policières du milieu du XIX^e siècle – d'une police manipulatrice et indulgente à l'égard des députés et des hautes sphères financières. En revanche, la corruption venue d'en bas, des petits truands, ne semble pas atteindre la police. La critique de l'institution est indéniable, mais elle reste cantonnée aux bandits en col blanc. Aux États-Unis, les gangs enrichis par la Prohibition achètent désormais la complicité des institutions. Policiers, juges, gouverneurs, toutes ces figures de l'*establishment* apparaissent comme largement corrompues. Le meurtre de William Mc Swiggin, abattu dans les rues de Chicago en 1926, en fournit l'illustration. Comme il s'agissait de l'assistant du procureur de l'État, l'affaire eut un retentissement considérable. On soupçonna Capone de s'être débarrassé de celui qui avait voulu le condamner en 1924. Cependant, il apparut bientôt que Mc Swiggin avait été victime de ses mauvaises fréquentations puisqu'il fut tué devant un *speakeasy* lors d'une fusillade visant des rivaux du balafre. Bien que sa corruption ne fût jamais prouvée, la presse fit du jeune procureur le symbole d'une justice compromise, les juges frayant avec les truands et les truands les « rectifiant » dans une tuerie aveugle¹. Dans l'Allemagne de Weimar, le discrédit de la justice s'inscrit dans le manque de légitimité dont souffrait la République en général. Ces critiques ont une origine populaire – due à la répression des mouvements ouvriers et au laxisme envers les Corps francs – mais également institutionnelle, la plupart des juges et des procureurs étant hostiles au régime républicain qu'ils minaient de l'intérieur. Qu'il soit le fait d'un tribunal populaire ou institutionnel, l'acte de justice prenait souvent un goût de revanche contre Weimar. Si le régime nazi fit taire les attaques contre la police du Reich, il ne cessa jamais de fustiger le système de Weimar, sous influence étrangère et empêtré dans ses chicanes démocratiques. Dans tous les cas, le châtement sous-entendait souvent une critique de la justice républicaine.

Il n'est donc pas étonnant que la mise à mort puisse prendre des allures de contestation du pouvoir pénal. En effet, comment accorder le droit de punir à une instance corrompue ou illégitime ? Sous Weimar, la concurrence entre un tribunal officiel et un tribunal illégal mais populaire exprime cette défiance. L'institution est trop faible, trop laxiste pour mettre à mort le truand ; le peuple doit s'en charger. La séquence finale de *M* en est l'exemple le plus évident, sans être un cas unique². Le procès de Beckert se fait contre l'incurie des pouvoirs

1. À propos de cette affaire, voir, « The McSwiggin Assassination as a Typical Incident », in Illinois Association for Criminal Justice, *Illinois Crime Survey*, Chicago : Illinois Association for Criminal Justice in Cooperation with the Chicago Crime Commission, 1929.

2. On peut effectivement apparenter ce tribunal à celui de la Sainte Vehm et, plus généralement, au mythe de la société secrète en Allemagne Voir MAYER Hans, « Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique », in HOLLIER Denis, *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris : Gallimard, 1995 [1979].

publics. La police a été incapable de l'arrêter et une cour républicaine pourrait le déclarer irresponsable. La justice institutionnelle est ainsi considérée comme caduque : lorsque Becker réclame d'être livré à la police, on lui rit au nez.

Pourtant, le processus juridique est singé. Beckert a droit à un défenseur, Schränker joue le rôle de procureur, on prend la parole à tour de rôle, on présente témoins et preuves, sous le regard d'« experts juridiques » – les truands. À la fois rejet des institutions, mais reconnaissance de la procédure, le tribunal de *M* ne se veut pas hors de toute loi ; il exprime surtout la tentation d'un droit populaire face à un État dont l'autorité est contestée. Dans les derniers plans, deux cours se font face : celle des truands apparaît en un mouvement panoramique qui montre le peuple derrière elle, faisant bloc avec le public qui légitime ainsi son jugement ; celle de la République est, quant à elle, filmée en un plan plus serré, sans profondeur de champ et en légère contre-plongée comme pour l'isoler et la placer au-dessus des spectateurs. La rupture entre les institutions et le peuple ainsi soulignée, le film pourrait pencher en faveur d'une justice officieuse. Les tribunaux sont pourtant renvoyés dos-à-dos. Si la justice institutionnelle est laxiste et inefficace, Schränker et ses comparses restent incapables de respecter une quelconque légalité et de juger avec clairvoyance. Leur principal témoin n'est-il pas un aveugle, allégorie parodique de la Justice ? Le procès de Beckert dégénère bientôt en un lynchage qui rappelle celui dont avait été victime un innocent au début du film. Dans les dernières minutes, la pègre envahit le tribunal. On la voit franchir les cordes – donc transgresser l'espace symbolique de la justice – pour accourir vers la caméra. Les truands, auprès desquels le spectateur avait pu s'installer durant le procès, se retournent désormais contre lui, qui prend un instant la place de Beckert. Le film fait ainsi la critique de Weimar tout en mettant en garde contre une exécution hors des cadres de la loi¹. Le règlement de comptes peut bien pallier les faiblesses des institutions, il représente toujours une faillite de la justice.

En France, le truand ne cherche pas à sauver un semblant de légalité. Lorsque la pègre se fait justice, c'est selon un code qui lui est propre. Ses lois sont parfaitement distinctes de celles des honnêtes gens ; elles ne concernent que les membres de la pègre. Les actes de la justice truande ne pallient pas une faiblesse des institutions mais sanctionnent un manquement au code pégriot. Ils sont confinés au Milieu, sans mettre en cause la police ou les tribunaux. Dans *L'Équipe* de Francis Carco (1919), un chef de bande, Bouve, dit le Capitaine, cherche à se venger de Bobèche qui a débauché ses hommes alors qu'il était en prison. Pour s'en débarrasser, Bouve pourrait le dénoncer comme déserteur mais « c'est pas [son] truc de donner les mecs »². La vengeance doit s'accomplir selon les règles de la pègre : entre hommes et au couteau. C'est seulement lorsque Bobèche transgresse ce code en sortant un revolver que la police est évoquée : « Y a pas un bourre [...] qu'aurait agi comme lui »³. Le policier est un re-

1. L'idée d'une justice prétendument populaire et s'exerçant à l'encontre des institutions va perdurer sous le régime nazi. Le *Volksgerichtshof* créé par Hitler (24 avril 1934), à la suite des acquittements prononcés par le *Reichsgericht* après l'incendie du Reichstag n'en est que l'exemple le plus évident.

2. CARCO F., *L'Équipe, roman des Fortifs*, in *Romans, op. cit.*, p. 223.

3. *Ibid.*, p. 225. Un *bourre* est un mot argotique pour désigner le policier ou le gendarme.

poussoir chez Carco ; il apparaît rarement, se situant à l'extrême limite du monde interlope. Il n'intervient pas dans la punition ; il se contente de ramasser les cadavres, comme celui de Gros-Sac dans *La Rue* (1930). Ce maquereau a été prévenu par une diseuse de bonne aventure qu'il serait victime de son tempérament¹. Son châtiment sera donc de son propre fait : il insulte un Arabe qui le poignarde. La sphère pénale n'intervient pas dans ce règlement de compte. La police et la pègre n'entrent en contact que par l'intermédiaire du narrateur, romancier des escarpes mais honnête bourgeois, devant le cadavre : « Les voyous prudemment s'éclipsèrent. Je les vis fuir le long des magasins fermés et, soudain, au contact des agents, fonçant dans la foule, une violente bousculade se produisit. Sans m'expliquer comment, je me trouvai porté au premier rang »². Il faut ainsi une tierce personne, à la frontière des deux mondes, pour que la police apparaisse dans les bas-fonds. C'est également le cas dans *Maigret* de Simenon, écrit en 1933 et dernier volume de la première série parue chez Fayard. Le commissaire n'est plus censé enquêter, il s'est retiré à la campagne. Le retraité reprend cependant du service quand son neveu, jeune policier, risque d'endosser la responsabilité d'un règlement de comptes. Maigret résume ainsi la situation :

Il y avait quelque part, au Tabac Fontaine ou ailleurs, un noyau d'irréguliers qui faisaient tranquillement leurs petites affaires en marge des lois. [...] Et Cageot, qui était le grand patron, les supprimait ou les faisait supprimer l'un après l'autre.

Simple règlement de comptes ! La police s'en serait à peine occupée si cet animal de Philippe...³

Les truands sont un groupe à l'écart, dont les crimes semblent à peine déranger la police. Ils les commettent « tranquillement » et tout est « simple ». Dans ce monde clos, l'élément perturbateur est en fait Philippe qui entre dans le bar trop tôt alors qu'il devait se contenter de surveiller la pègre de l'extérieur. Le plus souvent, le règlement de comptes se fait entre truands, à l'écart du pouvoir pénal. On pourrait ainsi citer la vengeance de Pierrot, dans *Pépé-le-Moko*, qui exécute un traître dans une chambre close de la Casbah ou encore rappeler le duel de Justin contre Esposito, hors de la ville mais entre quatre murs. Dans tous les cas, les truands font de la mise à mort une affaire privée. La police ne fait certes pas montre de sa puissance, mais elle reste hors de cause et la pègre apparaît, encore une fois, comme isolée du reste de la société.

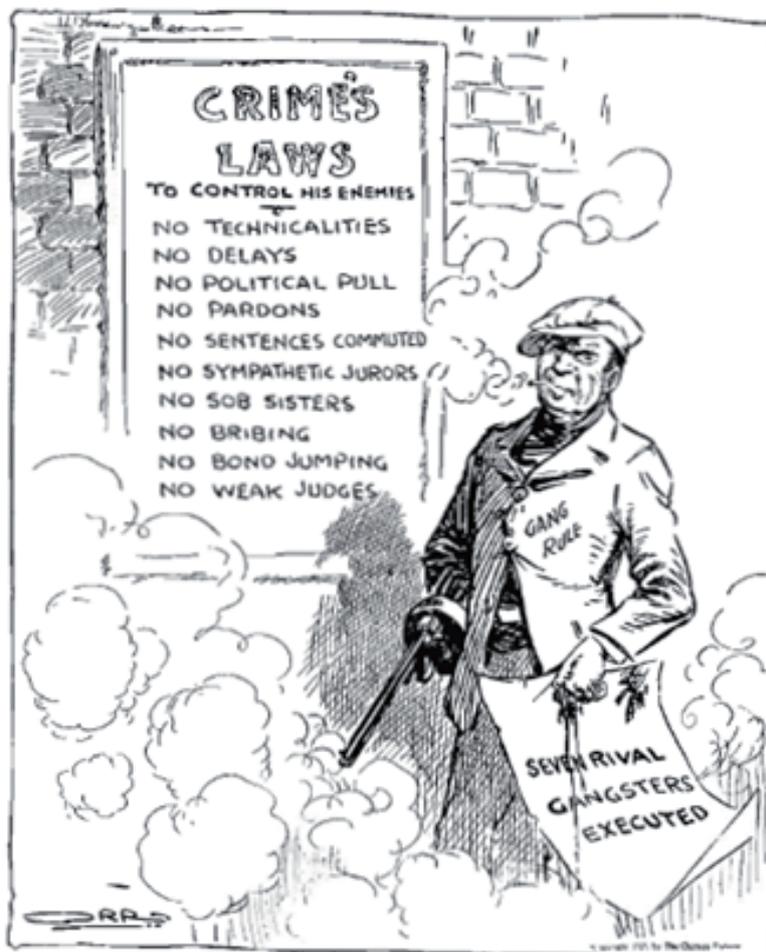
Aux États-Unis, jusqu'au début des années 1930, les gangsters se font les instruments de la justice, en une sorte d'autorégulation. Ici se retrouve, pervertie, l'idée de la légitime défense et plus largement du self-government. La justice ne doit pas être le fait du prince, mais l'affaire du peuple. Des particularismes fédéraux au recrutement de vigilantes, toute une culture de l'autodétermination est à l'œuvre pour ne pas laisser l'appareil juridique à l'État central. Par leurs fusillades, les gangsters pallient la corruption des institutions, selon une logique

1. Le motif de la prédiction tragique est à ce propos assez évident : « L'étoile qui a fixé l'instant de votre naissance vous a doté d'un caractère prompt, colérique, inconstant ; vous n'avez point de patience ; vous ignorez les dangers des passions qui vous aveuglent et vous gouvernent. Par amour-propre, vous êtes capable de tout mais vous allez jouir sous peu du BONHEUR ABSOLU » (CARCO F., *La Rue*, in *Romans*, op. cit., pp. 795-796).

2. *Ibid.*, p. 796.

3. SIMENON G., *Maigret*, in *Œuvres complètes : Maigret*, V, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967, p. 319.

HE MAKES HIS OWN LAWS



La justice truande
(Illustration tirée de *It's A Racket*, 1929)

de châtement immanent au crime. Dans *Scarface* de Trail¹, les truands arguent que leur violence ne s'applique qu'à eux-mêmes ou à des citoyens ayant voulu frayer avec la pègre : « When they [Tony and Jane] stalked with murderous intent, they invariably were after some certain person who had it coming to him and who would have done the same to them [...]. And they always took care not to harm innocent bystanders »². Ce confinement de la violence à la sphère criminelle peut avoir deux effets. D'une part, il permet d'isoler un peu plus le bon grain de l'ivraie : le public est prévenu qu'il se met en danger dès qu'il se commet avec les gangsters³. D'autre part, il affirme la faillite de la justice institutionnelle. Dans la production culturelle de la Prohibition, la police est rarement efficace, les juges sont souvent achetés et seule vaut la loi des armes. Chez Trail, les magistrats sont payés

1. Pseudonyme de Maurice Coons (1902-1930).

2. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 80 : « Quand ils [Tony et Jane] rôdaient avec des desseins meurtriers, ils étaient toujours après quelqu'un qui l'avait cherché et qui leur aurait fait de même [...]. Et ils prenaient toujours garde à ne pas blesser des badauds innocents ».

3. Ainsi, Tony s'indigne lorsqu'on l'accuse de violence aveugle : « ... we never throw a pineapple unless we know what goin' on inside the place. If decent citizens own some of the property, let 'em keep the racketeers out ; you can't tell me that a man don't know what's goin' on in a building he owns. If he wants to take the chance to get a bigger rent, he's no better than the hoodlums he rents to... » (*ibid.*, pp. 92-93 : « ... on ne balance jamais une bombinette sans savoir ce qui se passe dans la place. Si des citoyens honnêtes sont propriétaires des lieux, faut pas qu'ils laissent entrer des racketters ; ne me dis pas qu'un homme ne sait pas ce qu'il se passe dans l'immeuble qu'il possède. S'il veut prendre le risque de gagner un plus gros loyer, il ne vaut pas mieux que ses youous locataires... »).

par les gangsters qui sortent toujours libres des tribunaux. En revanche, lorsque Tony se fait kidnapper par des rivaux, sa situation est autrement plus périlleuse : « ... a ride was more inexorable than the death sentence imposed by a jury and court. For there was no appeal from it. There was no possibility of escape from it. It was carried out with the cool, precise deadliness of a state execution »¹. Comme dans *M*, la reprise du vocabulaire juridique sous-entend l'inefficacité des institutions officielles. Sans chicanes hypocrites, la pègre se fait l'exécutif implacable de la justice. Le gangster abattu en pleine rue incarne ainsi le double échec du pouvoir pénal, remplacé par ceux-là mêmes qui l'ont corrompu.

Il faut cependant distinguer deux cas de figure du truand justicier. Premièrement, il peut s'agir d'affirmer la permanence d'une justice supérieure dont le truand est l'agent immanent. On peut y voir la croyance en des lois conformes à une volonté divine, qui survivent au mauvais gouvernement des hommes². La Justice est ainsi à distinguer de l'institution judiciaire dont les justiciers peuvent s'émanciper pour agir en leur âme et conscience. Cette doctrine, notamment professée par Thoreau (*Civil Disobedience*, 1849) se retrouve, bien que détournée, lorsque d'honnêtes canailles châtient les mauvais truands. Quand bien même ceux-ci échapperaient aux institutions, ils doivent encore répondre de leurs crimes. On peut citer l'exemple de *Boston Blackie* de Jack Boyle³. Publié à l'aube de notre période, ce texte est fortement empreint de morale victorienne. Blackie est certes un voleur mais il se fait surtout redresseur de torts : « He saw himself not as a law-breaker but as a law-upholder... »⁴. La loi ici mentionnée n'est certainement pas celle des institutions. Les erreurs judiciaires s'ajoutent à une police corrompue alors que Blackie agit sous des auspices divins⁵. Inversement, lorsque Fred the Count – un incorrigible scélérat, un mécréant qui ne craint la mort pas plus qu'il ne

1. *Ibid.*, p. 83 : « ...une balade en voiture était plus implacable que la sentence de mort ordonnée par un jury et un tribunal. Car on ne pouvait faire appel. Il n'y avait pas d'évasion possible. Cela s'accomplissait avec la précision froide et létale d'une exécution officielle ».

2. Il serait trop long et trop complexe de nous engouffrer dans la question des relations du droit et de la religion. Rappelons cependant que les États-Unis peuvent apparaître comme le pays d'une exception à deux titres. D'une part, sur le plan spirituel, une religiosité forte, héritée des Pères pèlerins, est encore influente au sein de la société, comme l'attestent les innombrables références bibliques dans les discours politiques et journalistiques. D'autre part, sur le plan politique, le système américain s'affirme comme séculier et indépendant d'une quelconque Église, et ce, dès le premier amendement du *Bill of Rights* de 1791. On aurait ainsi l'entrelacement de deux sphères qui se veulent pourtant indépendantes : la religion se trouve au fondement du gouvernement des premières colonies tandis que les lois de 1791 prétendent établir un État séculier.

3. Les nouvelles de *Boston Blackie* ont été écrites et publiées dans le magazine féminin *Redbook* à partir de 1916 pour être ensuite collectées en un roman paru en 1919 qui connaîtra un large succès alors que le héros éponyme fait l'objet de plusieurs films. Citons à titre indicatif : *Boston Blackie's Little Pal* (1918, Metro Pictures), *Blackie's Redemption* (John Ince, 1919), *Missing Millions* (Joseph Henabery, 1922), *Crooked Alley* (Robert F. Hill, 1923), *Boston Blackie* (Scott R. Dunlap, 1923), *Through the Dark* (George W. Hill, 1924), *The Return of Boston Blackie* (Harry O. Hoyt, 1927).

4. BOYLE J., *Boston Blackie*, Boston : Greg Press, 1979, p. 10 : « Il se voyait lui-même non pas comme un infracteur mais comme un redresseur de loi ».

5. Ainsi, une femme prie pour qu'il délivre le Cushion Kid, un voleur injustement emprisonné : « Please, please, O God, help Boston Blackie to save him. Amen ! » (« Je t'en prie, je t'en conjure, Ô mon Dieu, aide Boston Blackie à le faire s'évader. Amen ! ») (*ibid.*, p. 41).

se repent¹ – est gracié pour avoir dénoncé un codétenu, Blackie réussit à le faire à nouveau condamner. Sa peine sera cependant plus lourde que la sentence du juge puisque les prisonniers se chargeront de l'exécuter. Ainsi, les dernières paroles de Fred sont une prière pour implorer la mort : « If God is good, [...] He will let the knives that are waiting for me down there get me soon. If He is merciful, He will let me die tonight »². Le règlement de comptes est implacable mais juste car le truand agit selon une loi supérieure.

Dans un second cas de figure, le gangster peut tuer sans que se dégage un sens clair de la justice. C'est le plus souvent le cas dans les fictions dites *hard-boiled*, notamment les textes de Dashiell Hammett où les nombreux morts ne signifient pas la fin du crime. Dans *The Glass Key*, le truand Ned Beaumont se voit attribuer le rôle – et la plaque officielle – d'enquêteur au service du *boss* qui dirige la ville. Il élimine le chef rival en le faisant ironiquement tuer par son garde du corps. Shad était coupable de nombreux délits mais pas du meurtre que Ned est chargé de résoudre. Qu'importe ! Un crime en compense un autre et le détective hammettien ne se préoccupe pas toujours d'accorder la peine au délit. Ainsi, dans la nouvelle « The Golden Horseshoe », le Continental Op, détective *hard-boiled*, fait condamner un usurpateur d'identité pour un meurtre qu'il n'a pas commis car il ne peut prouver sa culpabilité concernant une autre affaire. Le héros justifie ainsi ce jeu de compensations immorales : « So justice won't be cheated »³. La mise à mort se fait selon une logique absurde. Le criminel est certes puni mais l'ordre n'est pas rétabli pour autant. L'exécution ne repose plus sur une causalité nécessaire entre un crime et son châtement idoine ; en plus d'accuser la faillite des institutions, le règlement de compte, en se mécanisant, révèle l'aberration pénale de la société tout entière⁴.

Truands et policiers se confondent souvent lors de cette liquidation de la justice. La scène d'exécution ne restaure pas un équilibre social ; elle participe du trouble public. Dans *Scarface*, l'affrontement final qui oppose les gangsters aux policiers n'est pas une bataille d'Armageddon mais bien le triomphe du Mal : « Pandemonium reigned »⁵. L'inspecteur Guarino qui abat Tony est corrompu, menteur, concupiscent. Il parvient surtout à tuer le gangster parce que celui-ci refuse de lever la main sur son propre frère : Scarface, de son vrai nom Tony Guarino, est exécuté par un Caïn moderne, qui porte l'insigne de la police. La mort n'est ici pas tant la défaite du criminel que l'acte d'accusation de son

1. *Ibid.*, p. 92.

2. *Ibid.*, p. 126 : « Si Dieu est bon, [...] Il laissera les lames qui m'attendent ici-bas m'avoir bientôt. S'Il est miséricordieux, Il me laissera mourir ce soir ».

3. HAMMETT D., « The Golden Horseshoe », in *The Continental Op*, New York : Vintage Crime/Black Lizard Edition, 1992 [*The Black Mask*, novembre 1924], p. 90 : « Ainsi, la justice ne sera pas flouée ».

4. Voir à ce propos le texte de Gilles Deleuze sur le polar américain : « Le tueur non trouvé par la police peut se faire tuer par les siens, au nom des erreurs qu'il a commises, et la police sacrifier les siens, pour d'autres erreurs, et voilà que ces deux compensations n'ont autre objet que la perpétuation d'un équilibre qui représente la société tout entière dans sa plus haute puissance du faux. » (« Philosophie de la Série Noire », in *L'île déserte et autres textes*, Minuit, Paris, 2002, p. 117). On se reportera à l'étude de Benoît Tadié dont nous avons repris ici les réflexions (*Le Polar américain, op. cit.*, pp. 88-89).

5. (« Le chaos régnait ») TRAIL A., *Scarface, op. cit.*, p. 134.

bourreau. Loin de tracer une ligne claire entre le droit et l'illégalité, elle apparente le policier et le gangster.

Aussi ambiguë est la mort du policier véreux. Associé à la pègre, il doit mourir comme tous ceux qui frayent avec les truands. Par son agonie, il incarne un châtement qui se fait contre le pouvoir pénal : contre le policier gangster, faut-il parler de justice ou de crime ? Le personnage d'Ed Jenkins, créé par Erle Stanley Gardner pour *The Black Mask*, est poursuivi par une police corrompue, mais il est chargé par un juge intègre de lutter contre le crime. Ed accomplit sa mission en déclenchant une guerre des gangs. À la fin d'un épisode, un inspecteur véreux est abattu lors d'une gigantesque fusillade :

His face distorted. His mouth twisted, his eyeballs rolled back, and he gave a terrific spurt of awkward speed. But it was of no use. Those little dust spurts approached closer, moving with remorseless certainty. They were at his heels, clipping the ground almost under his running feet.

He screamed.

The bullets raised. His right leg crimped in midstride. He fell forward, tried to crawl on hands and knees. A bullet cut his shoulder. He sprawled. Bullets whipped little spirals of dust from his coat. He twitched and lay still.¹

Pas d'occultation de la mort, mais une multiplication des détails de peur et de douleur. On suit les balles pas à pas, comme si le regard du narrateur se confondait avec les rafales. Cette mort est trop minutieusement décrite pour qu'on ne puisse pas soupçonner qu'à la fonction dissuasive s'ajoute le plaisir de voir agoniser un représentant de l'autorité viciée. Alors que les criminels se font bourreaux, le policier prend la place du supplicié.

Cette ambivalence du truand justicier reste cependant assez localisée. La corruption policière, bien que reconnue par tous, est surtout mentionnée dans les romans et magazines. Le cinéma montre des inspecteurs, parfois peu respectueux du règlement, mais le plus souvent honnêtes. À titre d'exemple, dans l'adaptation filmique de *Scarface*, l'inspecteur Ben Guarino est intègre et n'a aucun lien de parenté avec Tony. En outre, la figure du truand justicier vaut surtout lorsque le pouvoir institutionnel est en difficulté. Lors d'une reprise en main idéologique, la représentation peut s'inverser. Dans les États-Unis et l'Allemagne de la fin des années 1930, on voit ainsi apparaître un justicier aux airs de truand, qui ne s'embarrasse pas de principes et applique la peine capitale comme un règlement de comptes. Le pouvoir pénal peut alors se distinguer des anciennes autorités

1. GARDNER Erle Stanley, « Hell's Kettle », in NOLAN William B. (sous la dir. de), *The Black Mask Boys : Masters in the Hard-Boiled School of Detective*, New York, William Morrow and Company, Inc., 1985 [juin 1930], pp. 123-124 : « Son visage se déforma. Sa bouche se tordit et ses yeux roulèrent en arrière et il se précipita en un élan formidable et maladroit. Mais c'était inutile. Les petites giclées de poussière s'approchaient de plus en plus, se déplaçant avec une assurance implacable. Elles étaient sur ses talons, lui coupant presque l'herbe sous son pied fuyant.

Il hurla.

Les balles montèrent. Sa jambe droite se contracta en pleine foulée. Il tomba en avant, tenta de ramper avec ses mains et ses jambes. Une balle lui taillada l'épaule. Il s'affaissa. Les balles cinglantes faisaient sortir des petites giclées de poussière de son manteau. Il eut un soubresaut puis s'immobilisa ».

corrompues et, par ses similarités avec les truands, suggère que ses méthodes sont adaptées à ses ennemis.

3.2.2. Les manières fortes : l'exécution hors-la-loi

Face à ceux qui s'abritent derrière un système vicié, il serait naïf de vouloir respecter parfaitement la loi. Mieux vaut transgresser la procédure habituelle et se doter de pouvoirs d'exception¹. Ces mesures radicales se retrouvent dans l'image de la police américaine de l'après 1933, qui doit apparaître comme souveraine pour être intègre et efficace. À l'origine, il s'agissait surtout pour J.E. Hoover de présenter son FBI comme un service indépendant des politiciens. Ses charges répétées dans les journaux contre les députés et les gouverneurs corrompus se retrouvent dans la mythologie du *G-Man* qui peut même paraître s'émanciper de tout contrôle. Dans *Bullets or Ballots*, une commission, qui se voit déjà attribuer « the complete power to fight the rackets », mandate le capitaine McLaren (Joe King) qui n'accepte sa mission qu'à une condition : « That I have your full support in all I do without having to explain it or answer to you for it »². Le policier, s'il n'a de comptes à rendre à personne, peut lutter contre le crime comme bon lui semble, en dehors de toute régulation institutionnelle qu'il considère moins comme des précautions démocratiques que comme des échappatoires pour le criminel. Pour se débarrasser du crime, mieux vaut couper court aux chicanes juridiques et frapper d'abord. « Shoot first – then count ten »³ fut le mot d'ordre répété à l'envi par le Procureur général des États-Unis, Homer Cummings, durant la guerre contre le crime. L'heure n'est plus aux longs discours mais à l'action. Dans *'G Men*, les discours de Brick, l'avocat, semblent vains : le film s'ouvre sur un plan rapproché de Cagney en train de plaider face à la caméra, mais un travelling arrière laisse voir un cabinet vide, où les livres prennent la poussière comme le remarque un agent du FBI qui souffle sur le Code pénal. Ce n'est qu'en s'engageant dans le FBI, c'est-à-dire en devenant un homme d'action, que Brick peut servir la justice.

Sans contrôle institutionnel ni procédure juridique, le châtement du truand peut se faire de manière expéditive, et ce, selon une double logique. Premièrement, il n'est pas nécessaire de respecter la loi face à ceux qui la violent. Il suffit de les considérer comme *hors-la-loi*, c'est-à-dire leur refuser une quelconque protection judiciaire. L'exécution du truand

1. On peut rapprocher ce discours de celui que tient l'agitateur politique contre ses ennemis représentés comme des conspirateurs, jouissant d'un système corrompu : « the conspirators are pictured as acting in lawless fashion with complete impunity. This implies that existing laws and institutions cannot cope with them and that extraordinary measures are needed » (LÖWENTHAL L., *Prophets of Deceit*, *op.cit.*, p. 35 : « les conspirateurs sont décrits comme agissant sans aucune loi, dans une impunité complète. Cela sous-entend que les lois et les institutions en vigueur ne peuvent s'occuper d'eux et que des mesures extraordinaires sont requises »).

2. « Que j'aie votre soutien total dans toutes mes actions, sans avoir à vous les expliquer ou à en répondre ».

3. *Tulsa Daily World*, 5 mai 1934, *cit. in* POTTER C., *War on Crime*, *op.cit.*, p. 141. Pour les occurrences de cette expression dans les journaux, voir O'REILLY Kenneth, « A New Deal for the FBI: The Roosevelt Administration, Crime Control, and National Security », *The Journal of American History*, vol. LXIX, n° 3, décembre 1982, p. 642.

par le pouvoir pénal s'apparente alors à un règlement de comptes car tous deux se situent désormais en marge de la légalité. À la fin des années 1930, le pilleur de banques est mis au ban de la société américaine. Désormais rural, nomade, il est traqué par le FBI, sans répit ni clémence. Il s'apparente à l'ancien *utlagatus*¹. Il n'a plus le droit de posséder un bien ou de fonder une famille. *Thieves Like Us* d'Anderson apparaît comme le roman d'une cavale incessante. Les bandits, rêvent de s'établir, de s'acheter une ferme pour certains. Ils ne peuvent s'arrêter que provisoirement, et se font abattre avec leur femme enceinte (Bowie) ou juste après avoir signé leur acte de mariage (T-Dub). Dans le roman de Burnett, *High Sierra*, Roy Earle se voit attribuer le statut d'ennemi public et, reprenant les termes de Cummings, sait qu'il ne peut plus prétendre à une protection légale : « when they hang that N° 1 tag on you they shoot first and argue afterwards »². Effectivement, Earle se fait abattre comme une bête sauvage par un chasseur au service de la police. Sorti après sept ans de détention, le personnage appartient à une autre ère pénale, celle où il avait encore droit à la prison. La balle qui met fin à sa carrière se conforme aux récentes déclarations policières : plus besoin de corriger le truand, il suffit de le supprimer.

Si ces morts hors-la-loi pouvaient encore susciter l'indignation du public et servir la critique du pouvoir pénal aux États-Unis, on ne trouve pas les mêmes scrupules dans la production culturelle du Troisième Reich. Avant leur arrivée au pouvoir, les nazis avaient souvent proclamé leur mépris des palabres démocratiques et promis qu'ils régleraient les problèmes de l'Allemagne autrement qu'en paroles. Ils usèrent largement des marges de la loi pour asseoir leur dictature. La pratique d'exclusion, ôtant à un individu son statut et sa valeur sociale, a été systématisée et étendue à des pans entiers de la population, bien au-delà du seul criminel de droit commun. Néanmoins, cette discrimination est à peine évoquée par la production culturelle. En effet, une apparence de légalité a d'abord été conservée afin de ne pas effrayer les partis bourgeois qui avaient permis la prise de pouvoir. En outre, il aurait été déplacé de présenter les tenants de l'ordre comme des fauteurs de trouble. Enfin, la différenciation des sphères publiques, précédemment évoquée, peut aussi expliquer pourquoi le hors-la-loi apparaît peu dans le corpus allemand d'après 1933 : il n'y a pas lieu d'évoquer son existence puisqu'on veut l'isoler du reste de la communauté et le faire disparaître. Quelques exem-

1. Au début de son ouvrage, Frank R. Prassel rappelle l'étymologie du mot anglais *outlaw* dont l'origine remonte au VI^e siècle. Le statut d'un homme libre, sa valeur, était alors appelé *laga*. S'il commettait un crime et que sa victime mourait, le clan pouvait demander réparation, sauf si le coupable s'enfuyait, auquel cas sa *laga* lui était retirée, il était déclaré *utlagatus*. Sans statut ni valeur sociale, le fugitif était privé de la protection de la loi primitive. Ses biens étaient confisqués par le clan ; tout homme pouvait le chasser et le tuer comme un animal. L'*utlagatus* est symboliquement représenté avec une tête de loup. Dans la loi germanique, il devient un *wargus*, mot à l'origine de *Wolf* et de *Verbrecher*. Frank R. Prassel ajoute que les cours de justice pouvaient encore déclarer un accusé *outlaw* dans les colonies anglaises du XVII^e siècle, lorsque celui-ci fuyait une condamnation évidente. Voir PRASSEL Frank Richard, *The Great American Outlaw : A Legacy of Fact and Fiction*, Norman : University of Oklahoma Press, 1993, pp. 3-6 ; ROBERT Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 5, 2000, pp. 1039-1079.

2. (« Quand ils te colle cette étiquette d'ennemi public n°1, ils tirent d'abord et ensuite ils discutent ») BURNETT W.R., *High Sierra*, New York : Kensington Publishing, 1987 [1940], p. 278.

Goodbye, Bank Robber!

Public opinion has almost wiped out this desperado; it can smash other crime, too — whenever it wishes

by **J. EDGAR HOOVER**

Director of the Federal Bureau of Investigation



Une justice impitoyable
(Illustration du *Los Angeles Times*
pour un article de Hoover)

ples sont cependant décelables dans un roman comme *Gangster in der Prarie* où de nombreux truands sont tués sans l'ombre d'un procès. Cet empressement s'explique par les coups auparavant portés à une police qui était alors trop mijaurée : « Aber diese Zeitversäumnis werden wir durch eine Rücksichtslosigkeit wettmachen, wie die Gangster sie bei uns nicht kennen ! »¹, s'exclame Reg Chapell. Lorsque Bobby admet avoir procédé à un interrogatoire musclé (« Es war verdammt ungesetzlich ! »), son supérieur ricane et lui répond : « Was Durop getan hat, war noch viel ungesetzlicher ! »². Le comparatif, en prétendant dresser une hiérarchie dans les écarts à la loi, justifie les pratiques illégales. En quantifiant le crime, il tend à faire oublier le saut qualitatif du pouvoir pénal dans le domaine hors-la-loi.

Face à ces excès, les petites entorses au règlement du policier français paraissent vénielles. Aux prises avec un ennemi aussi redoutable que son contemporain Mabuse, le commissaire Juve doit prendre des mesures exceptionnelles : « Avec Fantômas ne fallait-il pas, précisément, agir en dehors de toute coutume ? »³. En effet, le criminel se joue depuis trop longtemps des failles du système. Il ne recule devant aucune horreur et a déjà mérité mille fois la mort. Il ne faut faire preuve d'aucune compassion face à un ennemi déshumanisé : « On n'a pas de pitié pour un misérable qui est surtout, avant tout, un monstre, un homme hors

1. ROCK C.V., *Gangster in der Prarie*, op.cit., p. 150 : « Mais nous allons rattraper cette perte de temps par une brutalité que les gangsters ne nous connaissent pas. »

2. *Ibid.*, p. 238 : « C'était salement illégal ! » ; « Ce que Durop a fait était beaucoup plus illégal encore ! ».

3. ALLAIN Marcel, *Fantômas est-il ressuscité ?*, Paris : Arthème Fayard, 1934 [1925], p. 161.

la loi des hommes... un vampire ! »¹. Le discours est ferme mais la transgression est limitée. Le policier intègre, imprégné des lois de la République, se borne à conduire Fantômas directement à la préfecture plutôt qu'au prochain poste de police, comme le voudrait le règlement. À aucun moment Juve n'est tenté par une exécution sommaire. Incorruptible, il fait confiance à la justice et ne doute pas que le procès de Fantômas permettra à Deibler de faire son office. Alors que le G-Man tire avant de discuter et que la police nazie fait disparaître ceux qu'elle juge criminels, l'agent français demeure dans le cadre de la loi.

Autre versant de la logique d'exécution hors-la-loi : convertir les anciens gangsters en justiciers pour profiter des qualités truandes tout en excusant les dérapages policiers. Le public ne s'étonne pas si celui qui fut un jour pégriot continue à enfreindre les lois ; il peut même lui pardonner, du moment qu'il sert la justice. La fonction de policier excuse les habitudes truandes et la nature canaille explique les bavures. Dans le roman de C.V. Rock, les gangsters ne sont pas tous irrécupérables. Leur brutalité et leur habileté à tuer trouveraient un emploi dans la police². L'adjoint de Chappell, Bobby est un justicier dont la scélératesse est une réponse efficace au crime. Gangster repent, il n'est pas tout à fait amendé : « Seine Gangstergewohnheiten hatte Bobby allerdings noch nicht aufgegeben »³. Il fréquente encore les bas-fonds, récoltant brutalement les informations, et la pègre le considère toujours comme un de ses membres. À la fois policier et malfrat, il commet d'innombrables et violentes bavures, excusées au nom de la loi. D'apparence repoussante, pourtant loyal à Reg Chapell, Bobby – comme le suggère son vrai nom, Marmaduk Washington – est un personnage hybride, mettant la truanderie la plus pittoresque au service des institutions. Il figure une justice qui ne répugne pas aux méfaits pour châtier les malfaiteurs.

Aux États-Unis, le truand se rengage aussi dans la police. Néanmoins, le déchaînement de la violence pénale se veut limité. Le discours selon lequel les méthodes fortes restent encore les plus efficaces est présent durant tout l'entre-deux-guerres. Au début des années 1920, ce sont les personnages de détectives durs à cuire (*hard-boiled dicks*) qui préfèrent tirer plutôt que de s'encombrer de principes juridiques. Dans un entretien pour *The Black Mask* en 1927, Carroll J. Daly, créateur des premiers personnages de ce type, expliquait : « The only real answer to a lot of gunmen is the gun – someone a little quicker on the trigger than they are »⁴. En effet, ses enquêteurs frappent et tuent sans autre souci que celui de l'efficacité : « You may question the ethics, but the results are good »⁵, dit 'Three Guns' Kelly aux lecteurs qui pourraient s'indigner d'un passage à tabac. Au fil du temps, à mesure que le discours se

1. *Id.*

2. Ainsi, lorsque des bandits parviennent à faire mouche dans l'obscurité sur un avion de la police qui les attaque, le commandant s'exclame : « Schade, dass die Kerle nicht bei uns sind ! [...] Solche Schützen könnten wir gebrauchen ! Uns im Dunkeln zu treffen – alle Achtung ! » (ROCK C.V., *Gangster in der Prarie, op.cit.*, pp. 134-135 : « Dommage que ces types ne soient pas des nôtres ! [...] On pourrait employer de tels tireurs ! Nous atteindre dans l'obscurité : chapeau ! »).

3. *Ibid.*, p. 46 : « Bobby n'avait après tout pas encore abandonné ses habitudes de gangster ».

4. *Cit. in* NOLAN W.B. (sous la dir. de), *The Black Mask Boys.*, p. 39 : « La seule véritable réponse à de nombreux flingueurs est le flingue – quelqu'un d'un peu plus rapide de la gâchette qu'ils ne le sont ».

5. DALY Carroll J., « Three Gun Terry » (15 mai 1923), in *ibid.*, p. 59 : « Vous pouvez vous poser des questions d'éthique, mais les résultats sont bons ».

durcit, la police va adopter les manières des officines privées et des gangsters. La mitraillette Thompson, typique des règlements de compte entre mauvais garçons, devient arme de justice. L'idée de réciprocité est évidente dans *Little Caesar* de LeRoy qui s'ouvre par une citation de Saint Matthieu (« For all they take the sword shall perish with the sword ») et se termine par la mort de Rico, descendu par une Thompson. Comme le dit le petit César – en une phrase qui concerne le casse du *Bronze Peacock* mais pourrait s'appliquer à tout le film –, ce qui l'a fait l'a aussi défait (« It made me and it broke me ») : celui qui a régné par la poudre est abattu par la mitraillette aux mains de l'inspecteur Flaherty, en une séquence qui rappelle le premier attentat contre Rico, fomenté par un gang rival.

Précisons encore que les armes automatiques ont fait l'objet de régulations spécifiques dans le cinéma américain. À partir de 1935, en réponse à quelques séquences de *Scarface* notamment, il est stipulé que les armes automatiques ne doivent être ni entendues, ni vues entre les mains des gangsters¹. De plus, les malfrats ne doivent plus faire étalage de leur artillerie (« Gangsters must not be shown flaunting weapons »), comme le faisait Tony avec sa mitrailleuse. Il n'en va pas de même pour les agents du FBI. Outre le massacre des gangsters dans l'hôtel qui se fait à la mitraillette, on peut penser à la séquence où McCord doit transférer un prisonnier à la prison d'État. Un gangster a auparavant tenté de l'intimider et le public s'attend à du grabuge. En effet, durant le trajet, une voiture poursuit celle de McCord. Pourtant, aucune fusillade n'éclate et, quand le policier jette un regard dans l'automobile de ses poursuivants, il découvre son subalterne, Cagney, trônant avec un sourire aux lèvres et une Thompson sur les genoux. La loi exhibe une puissance de feu reprise aux criminels.

La police ne se contente pas d'utiliser les armes du gangster pour le mettre à mort. Elle accapare également sa *persona*. Après 1933, les acteurs qui ont incarné les gangsters les plus célèbres reprennent du service mais dans le rôle de policiers coriaces². C'est le cas d'Edward G. Robinson (*Little Caesar*) et de James Cagney (*The Public Enemy*) qui se font les tenants de l'ordre dans *Bullets or Ballots* et *G-Men*. Arborant une plaque de police, ils n'en conservent pas moins, aux yeux du public et par leur jeu d'acteur, l'audace et la pugnacité qui faisaient le charme du truand. La réutilisation de leur *persona* fera l'objet d'analyses plus précises. Remarquons seulement avec l'exemple de *G-Men* que la violence de l'ancien truand est détournée et maîtrisée

1. « There must be no display, at any time, of machine guns, sub-machine guns or other weapons generally classified as illegal weapons in the hands of gangsters, or other criminals, and there are to be no off-stage sounds of the repercussions of these guns » (« À aucun moment, on ne doit montrer des mitrailleuses, des mitraillettes ou d'autres armes généralement catégorisées comme illégales, dans les mains de gangsters ou d'autres types de criminels. Il ne doit pas non plus y avoir de sons hors-champ des détonations de ces armes »). Néanmoins, comme le montrent les lettres du SRC aux producteurs, cette directive était déjà en vigueur à l'époque de *The Public Enemy* et *Scarface*. Voir PRINCE S., *Classical Film Violence*, op.cit., pp. 98-105.

2. Ainsi que le remarque un journaliste de l'époque : « All the movies gangster stars of former years and some new ones are back in swift moving, loud shooting crook dramas, but this time on the other side of the bars... » (SCHAFFER Georges, « G. Men Films », *Chicago Daily Tribune*, 18 avril 1935, p. 19 : « Toutes les stars gangsters des années précédentes – et quelques nouveaux venus – sont de retour dans des drames criminels, mouvementés et aux fortes détonations, mais cette fois elles sont de l'autre côté des barreaux »).

par le pouvoir policier. Dans une séquence déjà évoquée, le chef du FBI exigeait de nouveaux moyens pour ses hommes afin de gagner la guerre contre le crime¹. Néanmoins, il prend soin de préciser :

I don't wanna make them a group of quick-trigger men but I do want the underworld to know that when a federal agent draws his gun he's ready and equipped to shoot to kill with the least possible waste of bullets.²

Cette phrase se rapporte directement aux discours de Hoover voulant prévenir les craintes du public quant aux bavures policières³. Les inquiétudes étaient d'autant plus fondées que l'image de la police s'est ternie durant la période précédente. Outre leurs interrogatoires musclés (*third degree*), on reprochait aux agents de la Prohibition un usage immodéré de leurs armes⁴. Hoover, quant à lui, veut promouvoir une violence contrôlée scientifiquement. Les G-Men sont des professionnels dont les frappes sont d'une précision chirurgicale. Ainsi, Cagney se retrouve contrôlé à deux niveaux. Premièrement, sa violence est maîtrisée. Depuis *The Public Enemy*, l'acteur est indissociable d'une image de boxeur. Outre la publicité faite autour de ses anciennes performances sportives (Cagney a lui-même boxé en amateur et avait une réputation de bagarreur de rue), son jeu – bougeant avec ses mains et ses coudes remontés, toujours prêt à donner un crochet court, affectueux ou agressif – le présente comme pugnace et impulsif. Dans *G'Men*, cet élément est mentionné pour être transformé. Brick est issu des quartiers populaires. Il ne craint pas de jouer des poings, mais il a aussi étudié le droit. Son action est réfléchie. Dès le pré-générique, Cagney apparaît avec un livre intitulé « Rifles and Ammunitions ». Ce livre évoque les compétences balistiques du FBI – vantées par Hoover – mais surtout donne une nouvelle image de la star, énergique mais circonspecte. Son entraînement va souligner ces deux aspects. Contrairement au public, l'instructeur de Brick, ignore le passé de Cagney et prétend vouloir lui apprendre à boxer. Il se fait bien entendu rosser. Néanmoins, la star mord la poussière quelques minutes plus tard lorsqu'elle découvre le ju-jitsu, art martial à la technique précise, fondée moins sur une explosion de violence que

1. « If these gangsters wanna use machine guns, then give the special agents machine guns, shotguns, tear gas. Everything else ! This is war ! » (« Si ces gangsters veulent utiliser des mitraillettes, donnez aux agents spéciaux des mitraillettes, des fusils, des gaz lacrymogènes. Tout le reste ! C'est la guerre ! »)

2. « Je ne veux pas en faire des fous de la gâchette, mais je veux que le père comprenne bien que lorsqu'un agent fédéral dégainé son revolver, il est prêt et équipé à tuer en gâchant le moins possible de balles ».

3. Ainsi, parlant de l'agent fédéral modèle, Hoover dit : « He is taught the importance of a scientific knowledge of firearms, so that instead of being a "gun toter", he is a man who realizes his responsibility with these firearms ; the necessity for their remaining in their holsters until danger of death brings them forth in contest with the underworld » (« The Adventure of Scientific Crime Control », 14 juin 1937, in *Speeches of the Day*, vol. III, n° 4, p. 561 : « Il a appris l'importance d'une connaissance scientifique des armes à feu et ainsi, plutôt que d'être un "flingueur", c'est un homme qui a conscience de la responsabilité qu'il porte avec ces armes, de la nécessité de les laisser dans leurs étuis jusqu'à ce que le danger de mort les en fasse sortir pour affronter la pègre »).

4. Ce reproche était surtout le fait de policiers et de procureurs locaux soucieux de faire respecter leur juridiction face à cette brigade fédérale. Ces arguments étaient également repris par des opposants à la Prohibition, telle que l'*Association Against the Prohibition Amendment* qui faisait une large publicité autour de chaque bavure commise par les agents de la Prohibition. Voir POTTER C., *War on Crime*, op.cit., p. 18.

sur l'immobilisation. Ainsi doit lutter le G-Man : Cagney met un frein à son impulsivité et adopte un nouveau style de combat pour arrêter les truands, ne les tuant que si nécessaire.

Deuxièmement, ce contrôle de la violence rejoint un contrôle de la star. En effet, si Cagney peut servir à redorer l'image de la police, il risque, en tant que star, de personnaliser la justice. C'est en partie le cas dans *'G'Men* : Brick s'engage pour venger son ami et le public ne peut s'imaginer que le Cagney qui, dans *The Public Enemy*, avait massacré les assassins de Matt va laisser ce crime impuni. Or, pour être légitime, la violence doit être confisquée par les pouvoirs publics. Par ailleurs, on peut imaginer que la publicité faite autour de Hoover aurait pâti de l'émergence d'une seconde vedette au FBI¹. Dans tous les cas, la justice devait être présentée comme institutionnelle, le Code Hays proscrivant, dans un monde civilisé, l'emploi de la violence pour une vengeance personnelle (« *Revenge in modern times shall not be justified* »). Ainsi, les supérieurs de Brick ont tôt fait de le rappeler à l'ordre en refusant de lui confier l'enquête qu'il brûle de résoudre : « ... personal differences have nothing to do with it. We have definite rules governing procedure here, and we stick to them »². La star n'est pas censée se venger ; Cagney, dont l'image est celle d'un indiscipliné, peu soucieux de la hiérarchie, doit désormais incarner un héros qui reste dans le rang. Ainsi, ce n'est pas Brick qui abat Collins (Barton MacLane) mais son supérieur (Robert Armstrong) avec une Thompson. Justice est faite dans les règles et la mort du truand affirme des lois que même la star doit respecter.

Est-ce à dire que le divertissement est réglé par le discours pénal ? Cette mise au pas est, somme toute, bien relative. Bien que la *persona* des stars soit policée, elle n'est pas éclipsée par l'institution du FBI. Alors que Hoover insiste sur la formation scientifique et criminologique de ses agents, Cagney et Robinson arrivent à démanteler les gangs parce qu'ils les connaissent personnellement. Brick dans *'G'Men* donne à ses collègues des conseils que seul un habitué de la pègre peut prodiguer. Le vécu imaginaire de la star remplace la formation policière. D'autre part, il faut remarquer que le truand est le plus souvent mis à mort à coups de mitrailleuse, hors de prison. La Thompson symbolise une réponse adéquate au crime, mais elle permet aussi une fusillade spectaculaire, donc plus prisée par le public que l'exécution officielle. Les rares œuvres faisant mourir le truand dans un cadre légal éludent la scène (*Underworld*, *Manhattan Melodrama*) ou la rendent douteuse (*Angels with Dirty Faces*). La mise à mort de *Scarface* dans l'enceinte carcérale apparaît clairement comme un corps étranger au divertissement, une sorte de greffon de la censure. En quelques séquences imposées par les *MPPDA*, Tony est incarcéré, jugé puis pendu. Cette fin alternative, que Hawks a refusé de tourner, fut montrée à New York, avant que Howard Hugues, agacé par la réticence d'autres commissions de censure, ne décide de braver les recommandations de l'Association. Si l'exécution en pleine rue reste gênante pour les autorités, l'industrie filmique peut faire le choix du spectaculaire plutôt que du respectable.

1. On se souvient notamment des rivalités médiatiques qui ont opposé le chef du FBI à d'autres célébrités policières comme l'agent fédéral Melvin Purvis, en charge de l'affaire Dillinger, ou le colonel Norman Schwarzkopf, qui enquêta sur le kidnapping du petit Lindbergh et anima par la suite une émission de radio nommée *Gang Busters*.

2. « ... les affaires personnelles n'ont rien à faire avec ça. Nous avons des règles de procédures bien définies ici et nous nous y tenons ».

Conclusion : De la dissuasion au spectacle indécent

On le voit, de nombreux truands meurent sans que la question du contrôle social ne soit résolue. Les exécutions de notre corpus rappellent certes la littérature de supplices dont parle Foucault, mais on ne peut parler de filiation directe. D'autres éléments se sont ajoutés aux pratiques et représentations d'un châtement qui s'est beaucoup transformé à l'époque moderne.

La première évolution concerne la stratégie pénale. La dissuasion continue d'être un argument majeur pour mettre à mort le truand qui avoue toute sa faiblesse devant la puissance de la justice. Mais cette intimidation ne fonctionne plus seulement selon une logique de terreur et d'exhibition. Plutôt que de risquer de glorifier le truand, la punition préfère jouer sur l'imagination et l'ellipse, ce qui laisse présager le pire mais permet aussi une marge d'interprétation. On a vu, dans le corpus allemand, que la disparition de la mise à mort pouvait aussi bien suggérer l'omnipotence du pouvoir pénal qu'alimenter le débat – chez Wolfeinstein ou Zuckmayer – sur la légitimité de cette peine. Pour que les truands puissent encore être tués, il faut justifier ce châtement par une figure déshumanisée de l'ennemi ou par l'incurie des pouvoirs officiels : autant de cas où la mise à mort peut se faire hors des cadres de la loi.

Cette occultation témoigne également que l'exécution s'est adaptée aux goûts du public. Le processus de civilisation a transformé un spectacle auparavant édifiant en exhibition obscène, mais à des degrés très variables selon les spectateurs. Ces sensibilités sont d'autant plus disparates que le public est vaste. La censure se fait selon le mode de diffusion de ces spectacles de mort : lecture privée ou rassemblement public, œuvre aux consommateurs restreints ou destinée aux masses, représentation par des mots ou par des images mouvantes, tous ces éléments ont pesé autant – si ce n'est plus – dans le choix de la censure que le caractère sinistre du spectacle. Le cinéma en particulier a fait l'objet de restrictions, qui l'ont incité à la créativité. Il s'agit pour l'industrie filmique de contenter des exigences extrêmement diverses, entre l'indignation des censeurs et le goût pour la violence, entre la fonction dissuasive du châtement et la crainte d'infliger une punition barbare. Dès lors, à mesure que l'éclipse de la mort se fait plus totale, sa suggestion se fait plus forte. La stylisation de la violence engendrée par la censure rend d'autant plus brutale la fin du truand. Mais cette esthétisation de la mort la rend-elle finalement plus dissuasive ?

Pour démêler ces ambiguïtés, il faudra poursuivre la réflexion en examinant les rapports du public à la mort et à la violence à l'ère industrielle et au lendemain de la guerre. Si les œuvres montrent ce qui heurte la sensibilité moderne, on peut se demander comment elles pourraient attirer le spectateur. Le sanglant et le macabre sont-ils répulsifs ou vendeurs ?

CHAPITRE II

SENSIBILITÉS DU PUBLIC ET CONSOMMATION DE LA VIOLENCE

LE SPECTACLE DE L'EXÉCUTION se charge de significations contradictoires. Selon les cas, le truand devient un rebelle ou un lâche, un martyr ou un monstre, un amoureux ou un rat. Les interprétations sont innombrables et tiennent aussi bien aux modalités de la punition qu'à son contexte. Une mise à mort se déroule et fait sens différemment si elle a lieu dans les rues françaises de l'après-guerre ou dans le secret des prisons nazies. En fait, dans ce jeu mouvant des pratiques pénales et de leurs significations, le seul invariable de l'exécution reste la mort. La formule est tautologique mais elle rappelle que c'est autour de cette mort, brutale et punitive, que se construit une nuée de discours. Elle est le point nodal à partir duquel on peut s'interroger sur l'effet de l'exécution sur le public.

La réception de la violence et de la mort recèle en effet des enjeux simples mais cruciaux pour la question du contrôle social. Nous avons vu que la dissuasion est le fondement de la logique de punition mais que le spectacle de la mort, heurtant la sensibilité moderne, doit se dérouler en coulisses. Cela étant, quel effet peut produire un spectacle qui montre ce qui devrait être caché et qui le montre sur commande : dégoût, condamnation ou attrait de l'interdit ? Si les anciens supplices donnaient lieu à des fêtes populaires, c'était parce que le public ne s'offusquait pas encore du sang et de la violence qui faisaient encore partie de son quotidien. Quelques siècles plus tard, la représentation d'une mise à mort a-t-elle gagné en valeur, coercitive ou commerciale ?

La perception de l'exécution s'exprime rarement en termes de soumission ou de subversion, mais plutôt par les notions de civilisation et de barbarie, selon que le spectacle corresponde ou non aux valeurs culturelles de l'aire étudiée. À la suite des théories de David Garland¹, nous considérons l'exécution – et toute autre peine – comme un *artefact culturel* : à la fois outil et produit, le châtement informe le cadre social tout en étant façonné et perçu selon des normes culturelles. Garland définit la culture comme le système de valeurs couvrant des phénomènes de cognition (nommés « *mentalities* ») et des affects (« *sensibilities* »)². Sensibilités et mentalités dé-

1. GARLAND D., « Punishment and Culture. Cultural Forms and Penal Practices », in *Punishment in Modern Society*, *op.cit.*

2. L'aspect cognitif concerne les conceptions et les valeurs, les catégories et les distinctions, les systèmes d'idées

terminent les modes de châtement. Elles influencent la manière dont nous voyons les criminels, dont nous les individualisons, et dont nous comprenons leurs motivations. Elles structurent aussi la manière dont nous ressentons l'intensité des punitions, les moyens d'infliger la peine et les formes de souffrance qui sont acceptables. Dès lors, pour appréhender la perception d'une mise à mort, il nous faut en considérer le cadre culturel. En quoi les conceptions de la violence, les traumatismes sociaux et les modes de vie ont-ils influé sur l'effet du spectacle de l'exécution ?

Revenons à la civilisation. Comme nous l'avons relevé à propos des comptes rendus d'exécution, c'est à partir de cette notion qu'un châtement est qualifié d'admissible ou d'intolérable. Si le mot a un sens assez vague dans le langage courant, Garland en fait un concept opératoire en le définissant ainsi : « "Civilization" is a generic term conveying a fundamental distinction between the self-conscious refinement of feeling to which modern Western society lays claim, and the harsher, more primitive ways attributed to other people »¹. Le terme a une fonction de différenciation. On l'utilise souvent pour faire une distinction ethnocentrique dévalorisante mais on peut aussi le considérer comme un marqueur désignant un ensemble de sensibilités, de mentalités et de pratiques que l'on suppose propres aux sociétés occidentales modernes. La civilisation n'est pas la société occidentale, mais ce que cette société considère comme digne d'elle. Dès lors, pour savoir comment est acceptée la mort des truands, nous nous demanderons si elle apparaît ou non comme civilisée. La violence des représentations est-elle barbare, venue d'un autre âge ou adaptée à la culture moderne ?

La question de la violence et de sa réception doit prendre en compte la situation historique de ces spectacles. L'évolution des sensibilités a favorisé l'ellipse de la mort, mais au lendemain de la guerre, comment encore occulter les tueries ? Les silences qui s'installent sont lourds de sous-entendus. Autant que le processus de civilisation, c'est l'ombre de la guerre qui tend à éclipser certaines scènes – par pudeur ou pour préserver l'héroïsme du sacrifice. Quand on en parle, cette violence accuse les États et leurs gouvernants, responsables de cette boucherie. Elle bouleverse les frontières du légitime et de l'illégitime : en quoi la violence des truands diffère-t-elle de celle des héros militaires ? Le traumatisme de la guerre a peut-être rendu inacceptables les nouvelles exhibitions sanglantes. Inversement, le récent conflit de masse a pu leur conférer une certaine banalité : après des millions de morts, que vaut encore une exécution ?

La guerre mondiale semble démentir les prétentions à la civilisation dont se targuaient les sociétés occidentales. Alors que la brutalité devait en être bannie, les pays industrialisés ont participé à un gigantesque massacre. Plutôt que d'opposer exclusivement la violence et le progrès, il faut s'intéresser à la modernité de ces mises à mort. En effet, leur industrialisation

ou de croyances utilisés par l'homme pour construire son monde et le rendre signifiant. Il comprend donc des phénomènes mentaux allant de la philosophie à la sagesse des nations, en passant par les modes et les manières. Ces manières de penser sont liées à une manière de ressentir, elles sont inséparables de leurs dimensions affectives. La culture ne se réfère pas seulement à un système intellectuel mais aussi à une structure d'affects, ce qui – selon Garland – nuance la conception foucauldienne d'un système pénal pensé selon une stratégie du contrôle social. Voir *ibid.*

1. *Ibid.*, p. 215 : « Civilisation est un terme générique qui recèle une distinction fondamentale entre la délicatesse de sentiment dont se réclame consciemment la société occidentale moderne et les manières plus rudes, plus primitives attribuées aux autres peuples. »

a pu les dépersonnaliser, les rendre plus machinales et finalement plus acceptables. Cette « facilité technique » de la mort se retrouve aussi bien dans l'exécution pénale que dans ses représentations. Le progrès rend la mort moins sauvage et permet une diffusion plus aisée de son spectacle. Loin de disparaître de la civilisation, la violence ne s'est-elle pas modernisée pour devenir plus recevable dans les sociétés industrielles ?

La répétition en masse de ces mises à mort peut enfin nous amener à considérer certaines habitudes du public. En effet, en dressant le cadre culturel de ces violences et en soulignant la récurrence de leurs représentations, nous voyons s'esquisser un horizon d'attente de la mise à mort. Cela laisse-t-il préjuger de l'efficacité de ce spectacle ? Si l'exécution du truand est attendue, cela peut signifier que la punition est parfaitement intégrée à l'esprit du spectateur mais également que celui-ci ne s'effraye plus de cette scène. Il peut au contraire s'en divertir. En revanche, lorsque les œuvres dévient de ces habitudes, elles sont susceptibles de remotiver l'ambivalence de l'exécution.

Notre propos est de préciser ce que vaut la mort du truand. Cette valeur est à comprendre en un sens moral (la dissuasion du crime ou l'indignité du spectacle), commercial (le profit qu'en tire l'industrie culturelle) et esthétique (la réception de la mort à l'ère de son indécence et de sa reproductibilité). On examine d'abord les mentalités et les sensibilités, la conception et la perception de la violence durant l'entre-deux-guerres, à travers un cadre plus large que notre seul corpus d'œuvre. Le retour de la brutalité et de la mort sur la scène de l'après-guerre est perçu diversement : la France y voit les fantômes du passé, les États-Unis une barbarie moderne tandis que l'Allemagne attend une catastrophe salvatrice. Le second versant du chapitre est plus précisément orienté vers la relation du spectateur à la mise à mort. La production culturelle ne présente pas un spectacle que son public ne saurait voir. Elle justifie ce qui pourrait être indécent, tout en exploitant le plaisir morbide du spectateur. Elle commercialise l'exécution et la répète à l'envi. La mort des truands est rendue propre à la consommation. Si la dissuasion s'affaiblit, un jeu sur les conventions de l'exécution peut encore contester la représentation du pouvoir pénal. Une dernière et courte section est ainsi consacrée à l'étude comparée du *Dreigroschenoper* de Bertolt Brecht et d'*Angels with Dirty Faces* de Michael Curtiz qui jouent sur la satisfaction des attentes de leur public.

1. Une violence anachronique ?

1.1. La guerre et le truand

La première guerre mondiale a largement influencé la conception et la perception de la mort durant notre période. Ce conflit n'a pas été qu'un soubresaut barbare dans la lente progression des mentalités. Il a durablement marqué les esprits en installant le massacre dans le paysage quotidien de millions d'hommes. S'il convient de relativiser le choc que peut représenter une exécution pour un spectateur qui revient des tranchées, il ne faut pas imaginer un

public d'après-guerre insensible à la violence. Ces scènes sont difficilement acceptables dans le contexte pacifiste des années 1920-1930 et, pourtant, elles perdurent. Que faire de cette brutalité que l'on dit barbare, dépassée et pourtant toujours présente ?

Il n'est pas question ici d'examiner tout ce qui lie le truand à la première guerre mondiale. Cela a déjà été fait et nous y reviendrons ponctuellement. On esquisse plutôt un premier cadre de compréhension de la violence. En effet, les tueries que les truands commettent ou subissent sont liées au récent conflit ; elles puisent dans les mêmes conceptions de la violence. Dans quelle mesure ces figures ont-elles pu incarner la guerre, perçue comme la résurgence d'une brutalité que l'on croyait enterrée ? À chaque avatar criminel correspond une attitude différente envers la violence du conflit : crainte de la barbarie pour les États-Unis, rejet dans le passé pour la France, ressassement et continuation des hostilités pour l'Allemagne. En tout cas, la violence et la mort du truand permettent l'insertion d'un passé dans le présent. Cet anachronisme informe le sens de la punition. Les truands sont le reliquat d'une sauvagerie qui n'a plus lieu d'être dans une société civilisée.

1.1.1. Les maladies de l'après-guerre

La violence du truand, notamment américain, est présentée comme une conséquence traumatique de la guerre. Comme Al Capone qui prétendait avoir été balaféré dans les tranchées, de nombreux gangsters sont partis pour le front : Tony « Scarface » – lui aussi blessé au combat –, Gene Kells dans *Fast One* de Cain ou Louis Beretti reviennent d'Europe avec la guerre dans leurs bagages. Dans « Gundown » de Cain, le truand Halloran dit revenir de France et ne plus avoir que trois mois à vivre¹. À l'origine des multiples règlements de compte qui ouvrent la nouvelle, l'ancien combattant apparaît comme un cadavre rapatrié : « Nelson Halloran looked like death »², résume le narrateur. Vétéran qui refuse de rendre les armes, le gangster représente une mort barbare, une violence revenue des champs de bataille européens et qui perdure aux États-Unis.

Comme l'a montré Benoît Tadié³, la guerre mondiale, contrairement aux guerres d'indépendance et de Sécession, n'a pas tant débouché sur l'espoir d'une unité nationale que sur la crainte d'une désagrégation sociale. En effet, le conflit s'est déroulé à l'extérieur du pays. L'intervention décidée par W. Wilson allait à l'encontre de la mentalité isolationniste du début du siècle et semblait pour beaucoup relever de l'aventure politicienne : pourquoi sacrifier les fils des États-Unis sur les ruines de la vieille Europe ? Cette peur de la désagrégation rejoint d'autres inquiétudes quant à ce qui pourrait menacer l'intégrité du pays (immigration, criminalité, voire l'épidémie de grippe venue d'Europe). Ces craintes tendent à désigner la violence truande comme une conséquence de la guerre, fléau rapporté d'outre-Atlantique. Ceci explique en partie pourquoi le conflit mondial est si souvent présenté comme une cause première de la criminalité américaine alors que les États-Unis n'avaient pas été aussi meurtris que les autres belligérants. La guerre fut sans doute trop

1. CAIN P., « Gundown » [mars 1933], in NOLAN W. B. (sous la dir. de), *The Black Mask Boys*, op.cit., p. 212.

2. *Ibid.*, p. 206 : « Nelson Halloran ressemblait à la mort. »

3. TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., pp. 143 sqq.

courte, trop éloignée pour bouleverser la société en profondeur. En revanche, sa filiation avec le gangster rejoint une certaine xénophobie américaine, en vogue depuis la fin du XIX^e siècle, et qui se manifeste avec les quotas d'immigration ou l'*Alien Act* de 1918¹.

Cette xénophobie n'est pas tant raciale que culturelle. La violence ne concerne pas seulement les gangsters d'origine italienne ou irlandaise ; elle a aussi contaminé les Américains. Outre les crimes commis par les immigrés récents, la violence est comprise comme une influence étrangère néfaste qui a touché toute une génération et qui ne peut s'estomper par des déclarations officielles ou un armistice. Dans *The Roaring Twenties*, film qui joue sur les lieux communs associés aux gangsters, les trois protagonistes se rencontrent dans les tranchées. George (H. Bogart), Américain de souche qui deviendra plus tard un



Le truand : un souvenir de guerre (*The Roaring Twenties*)

cruel chef de bande, prend goût au sang en Europe et refuse de rendre les armes. Il commet son premier crime à la guerre et, à ce titre, le début du film – montrant les combats militaires – peut s'apparenter à ces séquences inaugurales où les gangsters commettent une première faute irréparable. Quelques secondes avant que ne sonne la fin des combats, George abat un jeune soldat allemand (« a kid »). La limite entre l'état d'exception où la mort d'un jeune soldat est permise et l'état de droit où le meurtre d'un enfant est scandaleux est bien mince. Les soldats sont dans une maison en ruines et abattent des ennemis à l'extérieur. Un militaire apparaît quelques secondes de dos, en amorce, donc à la limite du hors-champ, et passe la tête à travers un mur éventré pour leur annoncer l'armistice. Cette porosité des frontières indique la fragilité de l'arrêt des combats et de leur confinement à un espace. La violence ne va pas rester en Europe. George décide immédiatement de rapporter son fusil au pays : « I like this. I think I'll take it with me »², sont les mots qui ferment la dernière séquence de la guerre.

1. Voté en octobre 1918 par le Congrès, l'*Alien Act*, permettant l'expulsion de tout étranger membre d'une organisation criminelle ou jugée comme telle, visait avant tout les syndicalistes et autres allogènes séditeux. Il fournit au sénateur Palmer les armes légales pour conduire ses raids durant la *Red Scare* (1919-1921).

2. « Je l'aime bien. Je vais le prendre avec moi. »

George formera bientôt un gang avec ses anciens camarades de front. Parmi eux, Eddie (James Cagney) est un homme honnête qui n'a pu se réadapter à la vie civile. Son travail ne lui est pas rendu et tout le monde le croyait mort : « If I am, they forgot to bury me »¹, répond-il ironiquement comme pour signifier que le gangster est ce que la civilisation croyait avoir enterré. Il échoue bientôt en prison où son codétenu, un vétéran nerveusement épuisé, lui dit : « We all got the stamp on us. We can't sit still. We've seen too much action, too much blood. They think after that we can just sit and twiddle our thumbs. We can't »². Cette citation en rappelle une autre, tirée de *Scarface* de Trail, paru dix ans plus tôt. Le « stamp » évoque la marque de Cain et la cicatrice de Tony. Le « they » désigne les autorités qui ont envoyé les hommes au front et les enferment désormais en prison. Tony est également marqué par la guerre, et ne peut s'arrêter de tuer quand sonne l'armistice : « the government [...] seemed to expect him to forget it all immediately and thereafter be a peaceable, law-abiding citizen »³. La violence des truands accuse le pouvoir politique. Elle a été initialement provoquée par les gouvernants ; elle perdure et revient de l'étranger pour menacer la civilisation américaine. Le gangster apparaît comme la conséquence d'un conflit qui n'aurait jamais dû impliquer les États-Unis. Sa mise à mort répond bien à ses exactions, mais elles-mêmes sont le fruit d'une politique criminelle.

Sous la République de Weimar également, la guerre a engendré quelques truands. Le conflit n'est cependant pas tant associé aux fusillades dans les rues qu'au sang versé et à la perte de puissance nationale. La violence des années 1914-1918 a eu pour conséquence un bouleversement sociopolitique et le présent de l'Allemagne semble subordonné au récent conflit. Moritz Liepmann⁴, juriste influent, considère que la hausse de la criminalité n'est pas une simple conséquence *postbellum* mais qu'elle est directement liée à la guerre :

Die Kriminalität dieser Zeit [der Nachkriegszeit] gehört selbst zu den fühlbarsten sozialen Wirkungen des Krieges : sie ist – in einem tieferen Sinne – Kriegskriminalität. Es sind die Menschen, die durch den Krieg gegangen sind, die Jugend, die im Krieg groß geworden ist. Und diese Menschen leben in einer Welt, die durch den Krieg Umwälzungen von groteskem Maßstabe erfahren hat.⁵

Cette idée se retrouve dans une bonne part du corpus weimarien. L'Allemagne a été ravagée et l'ordre social ne peut se rétablir. La guerre a ébranlé les « fondements moraux » de la

1. « Si je le suis, ils ont oublié de m'enterrer ».

2. « Nous sommes tous marqués, nous ne pouvons pas rester tranquilles. Nous avons vu trop d'action, trop de sang. Ils pensent qu'après ça nous pouvons simplement nous asseoir et nous tourner les pouces. C'est impossible. »

3. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 34 : « Le gouvernement semblait attendre de lui qu'il oublie tout ça, immédiatement, puis qu'il soit un citoyen paisible, respectueux des lois ».

4. Moritz Liepmann (1869-1928), élève de Franz von Liszt, fut le premier professeur de criminologie de Hambourg (1919-1928). Son ouvrage posthume, *Krieg und Kriminalität in Deutschland*, récapitule la matière de son enseignement et poursuit la pensée d'autres juristes comme Franz Exner (*Krieg und Kriminalität in Österreich*, 1927).

5. LIEPMANN Moritz, *Krieg und Kriminalität in Deutschland*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt 1930, pp. 3-4 : « La criminalité de cette époque [d'après-guerre] fait elle-même partie des effets les plus sensibles de la guerre : elle est – au sens propre – une criminalité de guerre. Il s'agit d'hommes qui ont traversé la guerre, une jeunesse qui a grandi avec la guerre. Et ces personnes vivent dans un monde qui, par la guerre, a connu des bouleversements d'une proportion extravagante. (*cit. in* SIEBENPFEIFFER H., « Böse Lust », *op.cit.*, p. 58).

société. L'État qui a, durant la guerre, levé les interdits les plus pesants ne peut plus prétendre rétablir l'ordre. L'amoralité généralisée dont parle Liepmann prospère et influence la jeunesse parce que plus aucune structure sociale (familiale ou étatique) ne peut s'opposer au crime. La guerre a pour conséquence une débâcle généralisée qui laisse le champ libre aux exactions des truands.

Exsangue, le pays n'est plus en mesure de se défendre. On pourrait parler d'une « anémie sociale », au croisement des discours politiques et médicaux. Dans le *Mabuse* de Norbert Jacques, le peuple est présenté comme malade et à la merci du Docteur¹. Celui-ci choisit ses victimes parmi les plus faibles du corps social. Le jeune comte Told est présenté comme nerveusement fragile («...ein übermäßig schlanker, mit einer übertriebener Lebhaftigkeit wirkender Mann»²) qui représente l'ancienne aristocratie déchu et sera acculé au suicide par Mabuse. Inversement, le criminel est une figure d'arriviste social. Mabuse, dont on apprend qu'il a fait fortune après-guerre, peut se glisser dans tous les cercles, désormais ouverts par le bouleversement des hiérarchies. Tel Nosferatu – autre figure tyrannique de l'après-guerre, mort-vivant ramené après un long séjour à l'étranger –, il vide littéralement l'Allemagne de son sang : « Ich sauge Menschenblut in mich ! »³, s'exclame-t-il dans un moment d'enthousiasme. Il pousse le comte à se trancher les veines et ruine les nantis, déjà saignés par le jeu :

die Kreise der Menschen, in denen das Leben des Tages nur ein langweiliges Verplempern von Zeit ist, vor Anbruch der Stunde des Spiels, in der die Nerven aus dem Blut Spannung, Leben und Kraft pumpen, mit der Märe eines Fremden erfüllt, der, wo er in einen Spielsaal eindrang, sich mit Geld belud.⁴

Mabuse est une créature cauchemardesque qui se nourrit des vices et des craintes du peuple allemand. Il vit dans le sillage traumatique tracé par la guerre ; il se repaît de l'ancien corps social. Plus qu'aux combats de la guerre, le truand est ici lié à la Défaite.

La guerre n'a pas accouché seulement de criminels vampiriques, mais aussi d'une République perçue comme étrangère à l'Allemagne. Le truand qui gangrène l'État au plus haut niveau est souvent représenté comme un parasite, immigré ou juif. Mabuse, à la fin du roman prend l'identité de l'hypnotiseur berlinois Weltmann, amputé durant le conflit et qui a ses entrées dans les plus hautes sphères : par son origine, son nom et sa blessure, « l'homme du monde » incarne l'influence cosmopolite délétère de l'après-guerre. Notons cependant qu'à l'inverse, d'autres bandits représentent une nation qui refuse la Défaite. Le régime restant pour beaucoup illégitime, ses réfractaires prétendent résister à la *Schandfrieden*, la paix honteuse du traité de Versailles. Ainsi, les corps francs décrits par Ernst von Salomon dans *Die Geächteten* (1930) sont issus de la guerre et continuent le combat contre la République

1. Ainsi, Wenk déclare à propos du peuple allemand « Es ist durch und durch krank ! Woher kann es gesund sein – nach solchen Jahren und einem solchen Leben » (« Il est perclus de maladie : Comment pourrait-il être sain, après de telles années et une telle vie ? ») (JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, p. 12).

2. *Ibid.*, p. 43 : « ... un homme proportionnellement trop mince, qui faisait l'effet d'une trop vive agitation ».

3. *Ibid.*, p. 93 : « je suce le sang des hommes ! ».

4. *Ibid.*, p. 10 : « ceux pour qui la vie diurne n'est qu'un ennuyeux gaspillage de temps à tuer avant l'heure du jeu qui leur pompera vie, sang et énergie en mettant leur âme sous tension, étaient pleins du cauchemar d'un inconnu qui, dans quelque salle de jeu qu'il pénétrât, les délestait de leur argent ».

allogène. Dans le roman, ils ne sont qualifiés de criminels que par les tribunaux de Weimar qui jugent leur conspiration. De même, le Schinderhannes de Zuckmayer peut symboliser la renaissance de l'Allemagne exsangue : le bandit est bon vivant, il perpétue le sang du pays en faisant un robuste garçon à Julchen et lance sa révolte paysanne au printemps, saison du renouveau de la terre. Comme les gangsters américains, ces bandits refusent de cesser le combat mais leur violence est salutaire.

1.1.2. Carco et l'ombre de la mort

En France, la guerre n'a pas engendré de nouveaux truands. Au contraire, elle semble avoir vaincu les anciens voyous. La violence appartient au passé et doit y rester. Ce sentiment s'appuie d'abord sur un constat : la délinquance la plus brutale s'amenuise. Contrairement aux deux autres pays, l'heure n'est pas aux discours alarmistes face à une recrudescence du crime. Ainsi, un étudiant en droit dresse les statistiques criminelles des années d'après-guerre puis conclut à une corrélation entre la guerre et la diminution flagrante du nombre de délits violents et d'homicides :

Ces conséquences sont de nature à étonner les criminalistes qui, comme Gabriel Tarde, s'attendaient à une recrudescence générale du crime. En effet, qui pourrait songer que la guerre puisse causer une diminution de la criminalité de certaines catégories de délits de la plus grande gravité ? Et pourtant la guerre européenne a eu précisément cet effet.¹

L'étudiant avance plusieurs causes économiques et sociales pour expliquer ce recul mais il omet un élément important : historiquement, le monde interlope a été décimé dans les tranchées². Le combat cesse faute de combattants. Le Milieu n'a certes pas disparu, mais il ne ressemble plus à la pègre qui a inspiré l'imagerie populaire de la Belle Époque.

La guerre a cependant eu d'autres conséquences, moins conjecturales, sur la représentation de la violence en imposant une certaine retenue quant à l'évocation des combats passés. Cette réserve peut d'abord être un silence : silence causé par la censure durant les années de guerre – qui frappe par exemple la première version des *Innocent* de Carco en 1917 – mais aussi par la pudeur des combattants devant les souffrances endurées. Bruno Cabanes étudiant la correspondance des soldats y note, immédiatement après l'armistice, une circonspection qui contraste avec les explosions de joie à l'arrière³. Cette pudeur va se prolonger dans les récits des anciens combattants. Si beaucoup se font un devoir de raconter ce qu'ils ont vécu, ils se présentent comme ayant subi la violence de la guerre. Comme dans les discours officiels qui les accueillent à leur retour, les poilus sont, à travers leurs paroles et leurs écrits, surtout

1. YOCAS Panagiote, *L'Influence de la guerre européenne sur la criminalité*, Thèse de doctorat de droit de l'Université de Paris, sous la présidence d'Henri Donnedieu de Vabres, Paris : Jouve et Cie Éditeurs, 1921, p. 106.

2. Voir PIERRAT Jérôme : *Une Histoire du Milieu : grand banditisme et haute pègre en France de 1850 à nos jours*, Paris : Denoël, 2003.

3. Voir CABANES B., *La victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris : Éditions du Seuil, 2004, pp. 46-58.

des défenseurs et beaucoup plus rarement des tueurs¹. Nous verrons plus tard que l'acte de tuer est parfois difficilement assumé dans la littérature. Rappelons pour l'instant que cette retenue fut aussi imposée par le consensus politique voulant prolonger l'union sacrée après 1918 autour du respect des morts. Ceux-ci suscitent toutefois des sentiments mêlés : faut-il les honorer ou les pleurer, suivre leurs traces ou refuser la guerre ? Les survivants qui défilent devant les monuments aux morts sont aussi ceux qui crient : « Plus jamais ça ! ».

Même si elle est tue, la mort est prégnante dans la France de l'après-guerre. Sa présence est teintée de pacifisme. Le pays, bien que victorieux, ne considère plus l'affrontement militaire comme une glorieuse épopée, mais comme une expérience de souffrances collectives. La représentation de la guerre devient principalement, sinon exclusivement, funèbre : la communion nationale s'organise autour du 11 novembre – double macabre du 14 juillet – tandis que de nouveaux lieux de mémoire, les monuments aux morts, s'imposent dans l'espace quotidien. Démographiquement saignée, marquée dans ses paysages, la France est hantée par les souffrances de sa victoire². De manière significative, l'État n'a érigé aucun monument pour célébrer la victoire sur l'Allemagne. Il ne s'agit pas de claironner, mais d'honorer les morts. L'Arc de triomphe ne devient un monument de la Grande Guerre qu'avec l'inhumation du soldat inconnu : la mort éclipse la victoire.

Le pacifisme s'ancre dans toutes les couches. Il se propage aussi bien par l'intermédiaire de romans – du *Feu* de Barbusse au *Voyage* de Céline – que par le mouvement des anciens combattants³, force sociale incontournable de cette époque. La guerre a accouché d'une idéologie nouvelle : le « patriotique pacifisme »⁴. On se méfie désormais des nationalismes exacerbant les passions ; on s'accorde sur un amour de la patrie qui est surtout un respect de l'homme et des valeurs universelles dont la France est le soldat. La guerre était certes nécessaire mais le vainqueur ne tire aucune gloire de cet immense gâchis. Yocas conclut ainsi sa thèse sur l'influence de la guerre sur le crime : « vainqueurs et vaincus sont restés pensifs devant les innombrables ruines et se sont amèrement repentis de leurs actes »⁵. La violence n'a plus rien de glorieux dans une France qui aspire à un retour à l'ordre ; son exaltation devient criminelle au même titre que tout militarisme qui pourrait entraîner un nouveau conflit. Les

1. Voir *ibid.*, pp. 474-478 et PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, vol. 3, 1977, pp. 14-17.

2. Concernant l'ombre portée de la guerre sur la France, voir BECKER Jean-Jacques, *Guerres et cultures*, Paris : Armand Colin, 1995. Pour l'aspect liturgique autour du souvenir de la guerre, voir BECKER Annette, *La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire (1914-1930)*, Paris : Armand Colin, 1998.

3. Voir WINOCK Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Éditions du Seuil, 1999 ; PROST Antoine, *Les Anciens Combattants*, *op.cit.*. Parmi les plus importantes associations, qui connaissent leur apogée dans les années 1927-1932, on peut citer l'Union nationale des mutilés et réformés (UNMR), l'Association générale des mutilés de la guerre (AGMG) l'Union fédérale (UF), mais surtout l'Union Nationale des Combattants (UNC). Fondée en 1921, cette dernière est la première organisation de masse des vétérans français et atteint en 1932 860 000 adhérents, devancée par l'UF qui compte 900 000 adhérents.

4. L'expression, reprise par Antoine Prost (*ibid.*, p. 77), est le titre d'une conférence du président de l'UNMR, Henri Chatenet, en 1931. Cette alliance de termes que l'on a parfois pu opposer se retrouve dans tout le discours du mouvement des anciens combattants.

5. YOCAS P., *L'Influence de la guerre*, *op.cit.*, p. 108.

anciens combattants ne se contentent pas de crier « Guerre à la guerre ! » ; se souvenant de l'enthousiasme soulevé par la mobilisation de 1914, ils combattent ceux qui pourraient enseigner le bellicisme dans l'opinion publique¹. Tout ce qui a trait à la guerre est obscurci par le souvenir des morts. La France rejette la violence dans un passé cauchemardesque.

Francis Carco – lui-même ancien combattant et ayant perdu son frère dans les combats – exprime assez bien cette ombre portée de la guerre. Aucun de ses romans ne parle directement du conflit mais ils recèlent un regret de la Belle Époque et surtout ils mêlent la violence des règlements de compte au sang des tranchées. Dans *Les Innocents* comme dans *L'Équipe*, le Milieu en perdition hésite entre suivre l'exemple des pères ou rendre les armes.

Carco, qui fonde la plupart de ses écrits sur ses souvenirs d'avant-guerre, décrit le voyou comme une espèce en voie d'extinction. Dans *Les Innocents*, l'Édredon ne revient jamais du front. Sans cesse mentionné, mais déjà parti avant le temps de la narration, l'aîné des escarpes reste cantonné, dans le récit, à la sphère du souvenir ; il est une présence fantomatique. Alors que Montmartre renaît aux premiers retours de troupes, le truand manque à l'appel et apparaît en creux au Milord : « Il voyait l'Édredon, le cherchait en vain »².

Présence du passé, cette mort apparaît d'abord comme un héritage qui enjoint le Milord à se distinguer des autres voyous. Elle constitue un premier pas vers l'âge adulte³, le faisant passer de petit truand à vrai mec. La mort de l'Édredon n'est pas dissuasive ; elle incite le voyou à suivre les traces de son aîné. Néanmoins, après avoir réussi un cambriolage, le Milord s'engage dans l'armée et ce second pas marque la fin de sa carrière criminelle. Encore une fois l'expérience de la mort n'apparaît qu'en creux, cet épisode étant complètement éludé par la narration. La troisième partie du roman montre un Milord transformé par la guerre (il écrit même avoir demandé « un moi [sic] de convalescence »⁴). Il ne se berce plus d'illusions sur la pègre et la guerre. Quand on lui dit qu'il ne fait pas honneur à son maître, il rétorque « durement » que l'Édredon est mort⁵. Il se revoit encore dans son accoutrement de voyou, mais il ne leurre plus : cette époque d'insouciance est révolue⁶.

La même ambivalence de la mort est sensible dans *L'Équipe*. Deux cadavres antagonistes planent sur le roman de 1919 : ceux de José-le-Naufragé et de Bobèche. Le souvenir de l'un

1. Ainsi, réagissant à une célébration des valeurs guerrières par le Duce, *La Voix du combattant* s'indigne : « C'est avec de pareils mensonges que l'on provoque la guerre. C'est avec ces solennelles âneries qu'on trompe les peuples, qu'on mobilise les cerveaux et qu'on les prépare aux prochaines boucheries. Non, mille fois non, la guerre n'est pas une école de noblesse et d'énergie [...] » (*La Voix du combattant*, 13 août 1932, cit. in PROST A., *Les Anciens Combattants*, op.cit., vol. 3, p. 101).

2. CARCO F., *Les Innocents*, op.cit., p. 171.

3. « Il possédait maintenant la force de son maître et ne se disait point que l'exemple de sa mort avait tout délivré en lui. Il voyait, dans de petits bars, en passant, des jeunes gens en casquette dont il soupçonnait et méprisait l'incertitude. Il ne leur ressemblait plus... » (*ibid.*, p. 175).

4. *Ibid.*, p. 179.

5. *Ibid.*, p. 181.

6. « Quelque chose en lui semblait mort. Il le savait et se voyait avec sa casquette de voyou, son veston, ses chaussures aux talons tournés, filer très vite le long des devantures, en sifflotant. En ce temps-là, il ne doutait de rien. » (*ibid.*, p. 182).

incite Bouve à vivre en truand de la vieille école, la mort de l'autre le force à se retirer de la pègre. Celui qu'on surnomme le Capitaine veut incarner un idéal martial dépassé ; il a été au chevet de José, son maître pégniot blessé par un rival, et s'efforce d'honorer la mémoire de ce vieux combattant : « j'ai compris qu'il me laissait derrière lui et que son sang qu'il m'avait donné, c'était le mien »¹. À ce spectre s'oppose celui de Bobèche, un déserteur peu respectueux du code du Milieu, et tué par le Capitaine. Si le souvenir de l'ancêtre avait réglé la vie de Bouve, la mort peu glorieuse d'un jeune voyou n'en finit pas de le tourmenter. Le cadavre de Bobèche, jeté dans la Seine, n'est jamais enterré et sa mère vient réclamer le corps sans que Bouve ne puisse ni le restituer ni éliminer la vieille. *L'Équipe* n'est pas le récit d'une lutte entre Bobèche et le Capitaine : le duel advient au tiers du roman, et fait place à la lassitude, à la culpabilité du vainqueur. Contrairement à celle de José, la mort de Bobèche ne signifie pas un legs de la truanderie, mais sa perte. Le Capitaine s'épuise de sa victoire. Le récit des rixes anciennes pouvait autrefois sonner grandiose aux oreilles du jeune Bouve, la disparition de son dernier adversaire sonne désormais le glas des combats héroïques : « La mort du déloyal Bobèche remontait à une époque lointaine dont le souvenir lui donnait le regret de vivre si médiocrement »². Le souvenir de sa victime ne l'accuse pas ; il lui rappelle que son temps est révolu. Cette bataille était la dernière aussi bien pour le vaincu que pour le vainqueur.

Pour le voyou, il est temps de rendre les armes. Le Milord revient du front sans illusion ; Bouve assiste à une retraite militaire et le cadre spatial de *L'Équipe*, les « fortif's » disparus en 1919, présente les derniers vestiges guerriers de Paris. Les deux romans opposent des morts aux valeurs distinctes : la mort des aînés qui lèguent une tradition à défendre, et la mort du fils qui signifie une perte irrémédiable. Au souvenir des pères glorieux succèdent les plaintes de la mère de Bobèche. La mort n'est plus un appel à reprendre le flambeau ; elle n'est qu'une extinction. Dans les *Innocents*, l'ellipse de la mort peut recouvrir des sentiments ambivalents. Les massacres comme les critiques du pouvoir qu'ils peuvent soulever sont passés sous silence. L'occultation profite à l'union sacrée, mais cette absence fait aussi ressentir la perte causée par la guerre. Dans *L'Équipe*, le combat avec son sang et sa « violence horrible »³ est montré, mais il fait basculer l'existence de Bouve. Le tueur, quand il lave ses mains ensanglantées, « [voit] devant lui l'eau noire et silencieuse se lever comme un mur »⁴. Le traumatisme peut bien se déplacer des tranchées aux bas-fonds de Paris, la fracture morale ne peut s'oublier. L'expérience de la guerre a tourné une page de la pègre.

Le rapport du truand à la guerre nous offre un premier aperçu des notions de mort et de violence durant notre période. Sous la République de Weimar, le truand se nourrit de la Défaite et, à la limite, seule une violence de résistance peut sauver l'Allemagne. Dans les pays victorieux, au contraire, ces excès sont craints. Aux États-Unis, la violence peut être une influence barbare, revenue du passé, mais provoquée par les politiciens : les exactions

1. CARCO F., *L'Équipe*, *op.cit.*, p. 245.

2. *Ibid.*, p. 264.

3. *Ibid.*, p. 238.

4. *Id.*

des truands sont la conséquence funeste d'une violence légale. En France, la guerre et les pégriots sont rejetés dans le passé. Dans tous les cas, la violence est conçue comme un anachronisme, pouvant heurter les sensibilités civilisées.

1.2. Violence et civilisation

Si la guerre a mis à mal la civilisation, il n'est pas dit que la violence s'oppose forcément à la société moderne. Le conflit mondial a déployé une brutalité déjà et encore présente dans le monde occidental. Louis Beretti et Tony Scarface avaient commis leur premier meurtre avant de partir au front. La guerre n'a fait que révéler ce que la civilisation tentait de dissimuler : le penchant irréprensible de l'homme pour la violence. Cette idée est connue et il n'est pas besoin de la développer ici. Rappelons que, selon Norbert Elias, le processus de civilisation n'est pas inexorable ; celui-ci peut être remis en cause par les guerres, les révolutions, les catastrophes naturelles ou sociales¹. La désillusion de 1918 concerne le caractère civilisé des sociétés occidentales, qui recèlent toujours des éléments sauvages contre lesquels la modernité ne les protège pas. Le progrès technique ne garantit pas le progrès moral et l'industrialisation peut viser la destruction.

La violence des truands est représentée à la fois comme anachronique et moderne. Les exactions offensent la civilisation mais, si la société actuelle est corrompue, elles peuvent être un outil du renouvellement. Quand cette violence n'est pas archaïque, elle adopte les méthodes du travail rationalisé. Plus efficace et moins choquante, elle recèle toutefois une critique de la société industrielle.

1.2.1. Le retour de la barbarie

Les truands peuvent s'apparenter à des personnages anachroniques, qui resurgissent d'un passé sanguinaire. Le gangster américain est un attardé qui s'oppose à l'évolution de la société. En France, le revenant criminel met en péril la paix enfin restaurée, tandis que la violence peut être conçue en Allemagne comme la purge salvatrice d'un présent vicié. Dans tous les cas, cette brutalité semble trancher avec la modernité.

Le gangster semble, par sa brutalité, s'opposer à l'évolution de la société. Sous sa forme primitive, il fait preuve d'une violence déplacée à l'ère moderne. Bull Weed (George Bancroft), l'un des premiers personnages de notre corpus filmique, est présenté comme un barbare venu d'un autre âge. Le héros d'*Underworld* n'est que muscles et explosions. Mettant la ville à feu et à sang, il menace la société urbaine du XX^e siècle. Ainsi, son complice, Rolls Royce

1. En cela, Elias rejoint Freud et ses *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* (1915) : aussi raffinés et éduqués que puissent être les hommes, leur psychisme ne se départ jamais de traits primitifs « L'état psychique initial peut bien, des années durant, ne pas se manifester ; il n'en subsiste pas moins, tant et si bien qu'il peut un jour redevenir la forme d'expression des forces psychiques, voire la forme unique, comme si tous les développements ultérieurs avaient été annulés, ramenés en arrière » (FREUD Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » [1915], in *Essais de psychanalyse*, trad. de Pierre COTET, André BOURGUIGNON, Alice CHERKI, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 25).

(Clive Brook), le voyant devant un panneau annonçant « The City is Yours » (« La ville est à vous »), compare Bull à un autre fléau de la Cité : « Attila the Hun, at the gates of Rome. You were born two thousand years too late. You can't get away with your stuff – nowadays »¹. Cette réplique associe décalages géographique et temporel dans la figure du truand : la violence est étrangère à la civilisation, mais cette barbarie est moins spatiale qu'anachronique². Dans *Underworld*, le temps et l'espace sont inextricablement liés. Le film s'ouvre sur le gros plan d'une horloge dont le cadran se surimpose à l'image d'un building dominant la ville, pour s'étendre à toute la métropole lorsque le plan s'élargit. Immédiatement après, Bull apparaît et fait exploser les vitres d'une banque comme pour briser cette superposition d'écran. Ses coups d'éclat vont à l'encontre de l'évolution temporelle. Lorsqu'il pille une bijouterie, un insert montre un autre cadran transpercé par une balle et qui s'immobilise brusquement. L'explosion de violence semble figer le temps comme si le gangster agissait contre la chronologie.

Cependant, un Bull Weed ne peut subsister dans le monde moderne. Ainsi que lui avait prédit Royce, il est arrêté et condamné. Son ultime bravade consistera encore une fois à arrêter la course des aiguilles. La séquence du tribunal advient aux deux tiers du film. Le reste de la fiction fait ainsi l'effet d'une hyperbate, une sorte de retardement de la fin de l'intrigue par une péripétie disjointe : alors que tous ont les yeux rivés sur la pendule dans l'attente de son exécution, Bull s'évade pour se venger de Royce et de sa femme, Feathers (Evelyne Brent). Comprenant qu'ils s'aiment passionnément, le fugitif leur permet d'échapper à la police puis se rend. Entre la scène du jugement et la seconde arrestation, la péripétie semble superflue puisque le dénouement reste le même. « And all this got you was another hour », remarque un policier auquel Bull rétorque : « ... that hour was worth to me more than my whole life »³. Irrémédiablement condamné par l'évolution sociale, Bull peut faire mentir les horloges par des accès de violence. L'heure qu'il a gagnée lui permet de rester vivant à l'écran. Le film ne s'achève pas sur son exécution ; la dernière image le montre entouré de policiers, s'appêtant à descendre un escalier. Sa chute est inéluctable, sa mise à mort inexorable, mais le film laisse Bull Weed en suspens.

En France, l'anachronisme ne freine pas l'évolution mais risque de répéter l'histoire. Il peut

1. « Attila le Hun aux portes de Rome. Tu es né deux mille ans trop tard. Tu ne peux pas t'en tirer comme ça de nos jours ».

2. Plus largement, Jean-Loup Bourget a déjà remarqué un « stadialisme » propre au cinéma hollywoodien. Issu des Lumières et notamment des philosophes écossais, le « stadialisme » tient que toutes les civilisations passent par les mêmes stades successifs (sauvage, pastoral, mercantile, impérial). Selon cette logique, un déplacement dans l'espace est également un voyage temporel. Cette idée se retrouve dans les westerns ou encore dans les paroles de Thomas Jefferson selon lequel faire route faire l'Ouest s'apparente à remonter le temps. Inversement, le truand qui arrive en ville ou qui ne respecte pas les normes de la civilisation peut être représenté comme barbare et anachronique. Voir BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Nathan Université, 1998, p. 50.

3. « Et tout ce que cela t'a apporté, c'est une heure de plus » ; « ... pour moi, cette heure valait plus que toute ma vie ».

se faire par le retour d'un criminel que l'on croyait mort. La résurrection de Fantômas en 1925, alors que ses premières aventures s'étaient achevées en 1912 (*La Mort de Fantômas*), est assez significative. Si l'un de ses créateurs, Pierre Souvestre, est décédé, le criminel lui a survécu sous la plume du seul Marcel Allain avec un nouveau titre : *Fantômas est-il ressuscité ?* Dans ce roman, tout ce que l'on a enterré revient à la surface : Fantômas, Juve, Fandor, la vieille tante Éléonore de Vautreuil et même le chien du policier Rippert. Néanmoins, l'anachronisme n'est pas le même selon les personnages. Les tombes du chien et de la tante sont fraîches de quelques jours ; Juve et Fandor ont été déclarés noyés depuis 1912 ; Fantômas en revanche n'est pas totalement étranger à la guerre. Alors que les deux justiciers ne se sont pas sali les mains dans le récent massacre, on soupçonne le criminel d'y avoir une part de responsabilité : « si c'était en raison de la guerre que Fantômas s'est fait passer pour mort ? S'il avait joué un rôle tragique dans ce drame ? »¹. Il n'est pas un produit de la guerre ; il aurait provoqué la guerre. Son retour n'est pas tant un traumatisme que la menace d'une nouvelle explosion.

La peur d'un ennemi momentanément vaincu, non pas terrassé mais seulement endormi, est encore présente dans la société française, surtout chez les tenants d'une sévérité sans faille quant à l'application du traité de Versailles. Plus largement, depuis le début des années 1920, l'angoisse d'un nouveau conflit saisit périodiquement la France, culminant parfois dans des scènes de panique. On s'inquiète de la faiblesse militaire française ; de nombreux livres, articles, brochures veulent sensibiliser aux dangers des raids aériens et de la guerre chimique². Cette crainte et le pacifisme s'attisent mutuellement : à force de répéter que la prochaine guerre n'aura pas lieu, son spectre devient palpable. « La vie quotidienne est imprégnée de cette peur générale », écrit Julien Green en 1935³. Ainsi, le retour de Fantômas se teinte de cette inquiétude. Le roman d'Allain emprunte moins au vocabulaire juridique que guerrier pour qualifier les crimes : sa lutte avec la police est une « bataille », il gaze ses adversaires, il lance des « ultimatums »⁴. Fandor résume bien les innombrables formules belliqueuses quand il écrit un article révélant les nouveaux méfaits de son ennemi : « La trêve est finie ? La guerre reprenait ? Va pour la guerre ! Fandor trempait son porte-plume dans son encrier, tout comme un soldat tire son épée pour se jeter à l'assaut... »⁵. L'écrivain, qu'il s'agisse de Fandor ou d'Allain, alarme son lecteur : les plans de Fantômas sont déjoués *in extremis* mais qui sait si la guerre ne peut pas ressurgir ?⁶

1. ALLAIN M., *Fantômas est-il ressuscité ?*, op.cit., p. 35.

2. Voir WEBER Eugen, *La France des années 30 : Tourments et perplexités*, chap. 9 « Le cauchemar de la peur », Paris : Fayard, 1995, pp. 314-338.

3. GREEN Julien, *Journal 1926-1934*, in *Œuvres complètes, IV*, Paris : Gallimard, 1975, p. 348.

4. ALLAIN M., *Fantômas est-il ressuscité ?*, op.cit., p. 33 et 49.

5. *Ibid.*, p. 83.

6. Cette crainte latente et la vigueur du mouvement pacifiste pourraient expliquer le calme relatif du bandit français comparé aux guerres des gangs américains ou aux révoltes populaires allemandes. Si sa brutalité est souvent atténuée voire érudite, c'est peut-être parce que le truand est à même de provoquer une guerre ; toute violence, le moindre assassinat, peut déclencher l'engrenage d'un affrontement catastrophique. Il faudrait de plus amples études pour confirmer cette intuition, mais notons tout de même que domine à cette époque une historiographie mettant l'accent sur les causes immédiates de la guerre. Des travaux comme ceux de Pierre Re-

Autre criminel d'avant-guerre, Chéri-Bibi revient en 1919. Dans ses *Nouvelles aventures*, on le croit toujours mort ; il est constamment ressuscité : « D'abord il ne peut pas *casser sa canne* ! Y a des types comme ça ! Ils ont beau faire, quand la *Blafarde* les voit, a f... le camp ! »¹, dit de lui un forçat. Certes, le retour des personnages appartient à l'économie narrative de nombreux romans-feuilletons et les aventures du Chéri-Bibi ne dérogent pas à la règle². Néanmoins, ces réapparitions se teintent d'angoisse au fil de la série. Dans les premiers romans – écrits avant-guerre –, Chéri-Bibi revenait en France pour faire le bien et l'arrivée d'anciens compagnons de chaînes menaçait son bonheur honnête³. Chéri-Bibi était alors le personnage sur lequel se concentrait la narration ; après chacune de ses disparitions, ses retours rocambolesques étaient comme un soulagement pour le public. Dans les romans d'après-guerre, la présence de Chéri-Bibi, tapi dans l'ombre, a gagné en ambivalence. La narration se focalise sur d'autres personnages, dont le bandit est l'ange gardien maléfique. Dans les neuf premiers chapitres de *Palas et Chéri-Bibi*, il aide l'innocent Palas à s'évader du bagne afin qu'il parte pour le front. La guerre est une rupture : au chapitre « Adieux de Palas et de Chéri-Bibi » succède celui intitulé « Quatre ans plus tard ». Les massacres sont encore une fois éludés. Palas en sort couronné de gloire militaire et peut commencer une nouvelle vie. Dès lors, tout retour du passé met en péril la paix internationale ou privée : Nina-Noha et le comte de Gorbio, coupables du meurtre pour lequel Palas a été condamné quinze ans plus tôt, sont maintenant des conspirateurs à la solde d'une puissance étrangère ; des anciens forçats, revenus en France, attentent à sa vie et divulguent son passé pour briser son mariage. Mais Chéri-Bibi réapparaît, lui aussi, et tue les bandits. Sa violence est salvatrice mais elle reste criminelle, horrifiant ceux qui en profitent. L'ambiguïté de ces tueries, à la fois protectrices et honnies, est ressentie par Palas quand il retrouve Chéri-Bibi :

À la première minute, il avait accueilli l'apparition quasi naturelle de Chéri-Bibi comme un secours inespéré que le ciel lui envoyait dans son immense détresse ; mais une conversation de quelques minutes où la simplicité du plan de son ami lui était apparue avec épouvante, lui avait fait presque regretter de retrouver [...] un défenseur aussi brutalement zélé et pour lequel la vie humaine semblait compter si peu !⁴

Dans les premiers chapitres du roman, Palas s'était habitué à voir en son ami un sauveur miraculeux ; il s'est accoutumé aux rebondissements du roman-feuilleton⁵ et, de ce fait, voit sa

nouvain (*Les Origines immédiates de la guerre*, 1925) et Jules Isaac (*Un débat historique, 1914, le problème des origines de la guerre*, 1933) insistent sur l'enchaînement presque accidentel des faits à partir de Sarajevo, plutôt que sur les causes plus lointaines qui auraient rendu la guerre inévitable (voir BECKER J.-J., « La construction d'une historiographie française de la Grande Guerre pendant l'entre-deux-guerres », in BECKER J.-J. (sous la dir. de), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris : Armand Colin, 2005, pp. 21-33).

1. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi, Nouvelles aventures de Chéri-Bibi*, I, (1919), in *Chéri-Bibi*, op.cit., p. 366.

2. Certains titres de chapitre suffisent à résumer ces mouvements de relance narrative (« Où nous reprenons contact avec d'anciennes connaissances », « Il n'est point de si bons amis qui ne se quittent », titres des chapitres XXI et XXXV du *Coup d'État de Chéri-Bibi*).

3. Voir LEROUX G., *Les Cages flottantes et Chéri-Bibi et Cécily* (1913), in *Chéri-Bibi*, op.cit.

4. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, op.cit., p. 463.

5. Bien que nous ne puissions nous attarder sur cet aspect, remarquons que le narrateur et les personnages de

réapparition comme « quasi naturelle ». Néanmoins, ce *deus ex machina* est un dieu terrible suscitant autant d'espoir que de crainte : « ton amitié est redoutable »¹, lui lance Palas. En effet, le secours du bandit se fait au corps défendant de ses protégés et, plus encore, contre leur sensibilité. Si Palas condamne les méthodes employées par son sauveur, Cécily manque de perdre la raison quand elle apprend les crimes politiques commis en faveur de son fils ; le commandant Jacques, tente de se tuer lorsqu'il connaît le terrible soutien qui l'a fait triompher². La mort des ennemis sauve les héros, mais elle continue de les scandaliser.

Cette violence apparaît comme nécessaire mais difficile à assumer. La séance parlementaire au début du *Coup d'État de Chéri-Bibi* s'achève sur les assassinats de deux adversaires farouches du commandant Jacques, qui se scandalise pourtant de ces attentats. « Mais ces deux cadavres avaient sauvé la politique et la vie de ce jeune audacieux... »³, rappelle le narrateur avant de clore le chapitre. On retrouve des motifs du discours populiste (la bassesse des ennemis ; l'urgence faisant droit) pour justifier le châtement hors-la-loi, mais aucun policier, aucun héros positif ne peut endosser la responsabilité de ces morts. Seul le monstrueux Chéri-Bibi peut commettre une telle justice. Ce personnage permet aux autres de rejeter la culpabilité d'une violence qui les a pourtant servis. Ainsi, Chéri-Bibi se définit lui-même selon une fonction inattendue de bouc émissaire : « Dieu, voyant un jour tout le mal qu'il fallait accomplir pour faire le bien, a reculé devant une telle responsabilité et il a créé Chéri-Bibi ! »⁴. Il est une barbarie utile ; il se charge d'une violence que la société civilisée ne veut plus assumer : « Tu n'y es pour rien, toi ! »⁵, dit-il à Palas pour le rassurer. À plusieurs reprises, on le compare à un « ange noir »⁶, c'est-à-dire une créature bienfaitrice et maléfique, au-dessus des lois humaines et séjournant dans les ténèbres. Il reste désormais dans l'ombre, éclipsé par les autres personnages, habitant dans les sombres maisons de pêcheur, les catacombes, les cavernes. Il est devenu une créature essentiellement nocturne et souterraine⁷ dont la violence ne doit plus être vue, ne doit plus apparaître à la lumière de la civilisation. Cette brutalité nécessaire, mais dont la société rejette la responsabilité, correspond bien aux concep-

Leroux ironisent fréquemment sur les clichés et les modes d'écritures du roman populaire. Ainsi, Palas, après quelques chapitres en compagnie de Chéri-Bibi, s'est déjà habitué aux péripéties et son attitude peut s'apparenter à un pacte de lecture : « Il ne s'étonnait plus de rien ! Les événements les plus extraordinaires finissaient par lui paraître naturels. Il savait d'avance que tout pouvait lui arriver ! et, se mettant à l'école de Chéri-Bibi, il s'attendait à tout ! » (*ibid.*, p. 393, souligné dans le texte).

1. *Ibid.*, p. 464.

2. Voir *Le Coup d'État de Chéri-Bibi* (1926), in *Chéri-Bibi*, *op.cit.*

3. *Ibid.*, p. 645.

4. *Ibid.*, p. 732, souligné dans le texte.

5. *Palas et Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 463.

6. Ainsi, parlant de Palas qui ignore encore tout des dangers qui le guettent, Chéri-Bibi s'exclame : « Ah ! Si tu savais cela ! Combien appellerais-tu de tes vœux l'Ange Noir, qui seul peut te sauver et dont, dans le naturel égoïsme de ton bonheur, tu ne veux même plus te souvenir ! » (*Palas et Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 435).

7. Ainsi, à la fin du *Coup d'État de Chéri-Bibi*, le bandit s'est réfugié dans les fondations de l'hôtel particulier du commandant pour pouvoir surveiller sa famille. Il vit près d'une source souterraine, lointain souvenir des fleuves infernaux de la mythologie, qui métaphorise bien le personnage de Chéri-Bibi : « Cela coule dans les profondeurs et cela se perd on ne sait où, dans les catacombes... une source qui apparaît et disparaît, replonge sous la terre, emportant tout ce qu'on lui confie, ne le rendant jamais ! » (p. 731).

tions de l'après-guerre, c'est-à-dire à un pacifisme qui ne peut ni condamner ni justifier le conflit. À Jacques qui le blâme d'avoir souillé son coup d'État par ses crimes, Chéri-Bibi répond :

De quoi vous plaignez-vous ? Vous n'êtes responsable de rien ! Vous ne savez rien ! [...] Que diable, cher monsieur, vous avez fait la guerre ! *En paix aussi, il y a des morts nécessaires* ! Depuis de longues années, je travaille dans l'ombre pour vous, *vous évitant tout désagrément* !¹

La violence est inévitable pour la défense de la civilisation française, mais elle reste honteuse. Le bandit endosse la responsabilité de ces morts, pour ne pas heurter la pudeur de Jacques. En temps de paix, l'ombre de la guerre rejoint les ténèbres de Chéri-Bibi.

Inversement, lorsqu'une exécution a lieu en plein jour, elle ne peut être qu'une scandaleuse et anachronique injustice. Ainsi, la révolution provoquée par les gauchistes du *Coup d'État de Chéri-Bibi* fait ressurgir d'effrayants souvenirs dans les rues de Paris. On y parle de Terreur, la foule surexcitée brandit des piques² et la guillotine trône sur la place publique. Cette ostentation de l'exécution est jugée indigne et régressive par le narrateur : « Il était deux heures de l'après-midi. Le soleil était écrasant. Ah ! la peine de mort ne se cachait plus ! Elle frappait en pleine lumière et il fallait lui faire cortège jusqu'à la place de la Concorde redevenue la place de la Révolution »³. Par rapport aux pratiques pénales de l'époque, la mise à mort est ici scandaleuse parce qu'elle se déroule en plein jour, sur une place centrale, à la vue de tous. On amène les condamnés en charrette et on attend de la foule qu'elle se conduise de manière indigne. Or, le peuple est calme, silencieux, marquant ainsi sa désapprobation avec le gouvernement, ce qui fait enrager l'un des artisans de la Terreur⁴. Une telle exécution ne peut être que le fait d'un pouvoir illégitime, plongeant la France dans la sauvagerie : « Les générations futures [...] se refuseront à croire que ces forfaits ont pu avoir lieu chez un peuple civilisé, en présence d'un corps législatif »⁵, s'indigne un vieillard.

Dans le contexte allemand, la violence peut être comprise comme un anachronisme tout en apparaissant comme le retour salvateur d'une force primitive. Ceci s'explique notamment par la situation de l'Allemagne après-guerre qui, contrairement aux deux autres pays, n'avait pour ainsi dire plus rien à perdre. Elle ne craignait pas seulement le déclin de sa civilisation ; elle était en face de sa propre ruine. L'Allemagne de l'entre-deux-guerres paraissait moins se reconstruire que se décomposer et, pour certains, le salut ne pouvait résider que

1. *Ibid.*, p. 879, souligné dans le texte.

2. Les termes employés connotent assez clairement la peur du retour d'un passé troublé : « Cette foule hurlante sortait d'un musée militaire qu'elle avait dévalisé de ses armes archaïques, [...] il s'y mêlait de vociférantes figures de commères, telles qu'on en voit sur les estampes françaises datant de la prise de la Bastille... » (*ibid.*, p. 773)

3. *Ibid.*, p. 761.

4. Ainsi, le petit Coudry éructe : « Certes, oui ! elle est calme la population ! Elle a disparu ! elle se cache derrière les fenêtres ! Alors, vous croyez que c'est pour ça que nous travaillons aux comités de surveillance, dites ! [...] il fallait faire galoper le peuple derrière la charrette ! Il fallait déchaîner vos hurleurs ! » (*ibid.*, p. 762-763).

5. *Ibid.*, p. 820.



La catastrophe salvatrice (*Le Testament du Dr Mabuse*)

dans une catastrophe. La République haïe, le système économique pourri, le peuple vicié, tout cela devait être bientôt englouti par un événement brutal. Cette attente de la catastrophe (*Erwartung der Katastrophe*), révolutionnaire ou messianique, a connu un certain succès dans les cercles réactionnaires sans y être confinée¹. De même, le « langage du sacrifice »², n'est pas cantonné aux discours de Hitler ; on le retrouve en amont, chez des écrivains qui n'avaient que peu de liens avec le national-socialisme. Hannah Arendt fait remonter cette attente à des frustrations ressenties avant même la première guerre mondiale. Les classes sociales du début du

siècle, les élites notamment, partirent au combat avec l'idée de se perdre, attisée par un dégoût pour tous les critères antérieurs, les puissances établies. Dans le vocabulaire de Thomas Mann, la guerre devient synonyme de « pénitence » et de « purification ». Les combattants se souviennent du conflit comme d'un effondrement des classes, un désastre égalitaire et la matrice d'un nouvel ordre³. Le *Fronterlebnis*, auquel font référence de nombreux hommes politiques – Hitler notamment – s'accompagne ainsi du désir de changement. La violence

1. Très rapidement, on peut rappeler que cette notion fut tout d'abord formulée par le socialiste chrétien Paul Tillich dans *Die sozialistische Entscheidung* (1933), notamment dans son attente d'un messie socialiste. L'*Erwartung* lie, comme la prophétie de l'ancien Testament, l'exhortation et la promesse : cela doit arriver et cela va arriver. En même temps, elle mêle activisme et résignation. C'est surtout par son aspect fataliste que cette notion a pu influencer les écrits d'Oswald Spengler et d'Ernst Jünger. Ainsi, étudiant les affinités entre la notion d'*Erwartung* et les pensées réactionnaires, Thomas Koebner cite Spengler et sa « psychologie du poste perdu » : « Wir sind in diese Zeit geboren und müssen tapfer den Weg zu Ende gehen, der uns bestimmt ist. Es gibt keinen andern. Auf dem verlorenen Posten ausharren ohne Hoffnung, ohne Rettung, ist Pflicht. Ausharren wie jener römische Soldat, dessen Gebeine man vor einem Tor in Pompeji gefunden hat, der starb, weil man beim Ausbruch des Vesuvus vergessen hatte, ihn abzulösen. Das ist Größe, das heißt Rasse haben. Dieses ehrliche Ende ist das einzige, das man dem Menschen nicht nehmen kann » (SPENGLER O., *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, 1931, cit. in KOEBNER T., « Die Erwartung der Katastrophe. Zur Geschichtsprophetie des "neuen Konservatismus" (Oswald Spengler, Ernst Jünger) », in KOEBNER T. (sous la dir. de), *Weimars Ende*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1982, p. 354 : « Nous sommes nés à cette époque et nous devons suivre vaillamment jusqu'à la fin la voie qui nous est tracée. Il n'y en a pas d'autre. Persévérer à un poste perdu, sans espoir ni salut, est un devoir. Persévérer tel ce soldat romain, dont les ossements furent retrouvés à une porte de Pompée, qui mourut parce qu'on avait oublié de le relever de sa garde lors de l'éruption du Vésuve. Ceci est de la grandeur, ceci s'appelle avoir de la race. Cette fin honorable est la seule qu'on ne peut prendre à l'homme »).

2. STERN Joseph Peter, *Hitler, le Führer et le peuple*, trad. de Suzanne LORME, Paris : Flammarion, 1995, p. 60.

3. Voir ARENDT H., *Le Système totalitaire*, op.cit., p. 52.

passée prend des teintes révolutionnaires : un bien peut surgir de la destruction, le sacrifice peut avoir valeur de purgation.

La figure de Mabuse participe de cette attente. Dans le roman de Jacques, le docteur criminel considère que l'Europe n'est qu'une charogne (*aasig*) qu'il peut saigner pour ériger son royaume dans la forêt brésilienne. Tous les délits, toutes les violences sont commis en vue de la fondation d'un nouveau monde. Dans l'adaptation filmique de Lang cependant, le projet utopique a disparu ; reste le plaisir de la destruction¹. Mabuse commet des crimes qui n'ont pas d'autre fin que d'accélérer la chute du pays. Cela est surtout sensible dans *Le Testament du Dr Mabuse* où son génie œuvre à « détruire cette humanité qui ne sait que se détruire ». Les vols et la fausse monnaie ne constituent pas des gains, mais des destructions au même titre que l'explosion finale de l'usine, triomphe *post-mortem* de Mabuse. Dans le film, le dénouement catastrophique semble être le seul possible face à toute situation inextricable. Séquestrés par les truands, Kent (Gustav Diessl) et Lily (Wera Liessem) n'ont d'autre choix que d'attendre la détonation d'une bombe cachée. Pour s'échapper, ils choisissent d'ajouter au péril en inondant la chambre close. À mesure que l'eau monte, le bruit du compte à rebours se fait plus entêtant. Lorsque les aires spatiale et sonore sont saturées, l'explosion se produit ; l'eau a noyé la bombe et la bombe sauve de la noyade les personnages délivrés. En d'autres termes, l'espace filmique se remplit jusqu'à l'agonie, puis se vide grâce à une catastrophe purgative. Ce mouvement se répète dans *Le Testament* et peut résumer toute l'économie du film. Comme l'a remarqué Michel Chion², le compte à rebours de la bombe s'apparente au bruit acousmatique qui sature la séquence d'ouverture durant laquelle Hofmeister tente de se cacher. Alors qu'il est poursuivi par les truands, les attentats s'accumulent et accaparent la bande sonore. Le dénouement de la première séquence – la folie de Hofmeister – se fait par un plan noir interrompant une conversation téléphonique, c'est-à-dire par un évidement de l'écran produit par l'action criminelle. De même dans l'ensemble du *Testament*, le mal est omniprésent, il s'accumule et sature le film jusqu'à une explosion finale (celle de l'usine ou celle de Hofmeister, criant le nom de Mabuse en un « accouchement phonique »³). Dénonçant la montée du péril politique, le film de Lang illustre la logique de l'*Erwartung*. Plus angoissé qu'enthousiaste devant le désastre annoncé, *Le Testament* reflète l'attente d'une société accablée, où la catastrophe semble être la seule issue envisageable.

Dans cette perspective, l'agent de la catastrophe n'est pas exactement un contemporain.

1. Plus généralement, on peut remarquer que, des *Mabuse à Fury*, cette aspiration au désastre caractérise souvent le personnage langien. Ainsi, Jean Douchet écrivait : « Ce qui force le héros langien à manifester sa volonté de puissance, donc à agir, ne peut être ni le goût du lucre ni celui de la réussite, encore moins de la possession matérielle qu'il méprise mais la sensation de l'irrémediabilité d'une perte [...]. Pour être dans une dialectique langienne, le seul gain auquel il aspire est sa propre perte. Son désir, sa volonté, sa pensée ne cherchent pas à compenser ou à combler cette perte, mais à s'y engouffrer corps, âme et surtout esprit. [...] le héros langien trace fermement la voie de son abîme. Il se veut le maître absolu de sa route, décideur de sa trajectoire. Il est une force qui va triomphalement vers le néant. » (DOUCHET Jean, « La tragédie des héros langiens », *Cahiers du Cinéma*, n°437, novembre 1990, p. 60).

2. CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma – Éditions de l'étoile, 1982, pp. 40 *sqq.*

3. *Ibid.*, p. 63.

Pour remédier au présent, il faut un retour du passé. C'est évident dans le film de 1933 où ressurgit un fantôme criminel. De manière plus ambiguë, chez Norbert Jacques, Mabuse est présenté comme une puissance du passé et un truand moderne. Par sa violence et son appétit de pouvoir, il apparaît comme une bête fauve (« Raubtier »), un loup-garou (« Werwolf »), comme un homme qui a grandi sur une île sauvage¹. Néanmoins, sa criminalité étant liée au contexte de l'après-guerre, à la technologie et à l'organisation rationnelle du travail, il figure également les vicissitudes de la modernité, c'est-à-dire l'influence étrangère, la décadence de l'Allemagne et les méthodes criminelles les plus perfectionnées. À la fois incarnation et destruction de l'après-guerre, le truand entraîne son époque vers la catastrophe. Face à lui, le procureur von Wenk est un homme du passé combattant la modernité. En poste avant la guerre, issu de l'ancienne aristocratie, il n'est pas assujéti au nouveau régime et lutte aussi bien contre Mabuse que contre son temps : « sein Gegner [...] war die ganze Zeit, die von der Kriegskatastrophe losgerissen worden war aus dem Höllenschoß der Schöpfung und heraufbrach über die Welt und seine Heimat »². Mabuse est ici décrit comme une catastrophe à la fois moderne et ancienne, issue de la guerre et de la nuit des temps, une catastrophe que seul un homme du passé peut combattre.

Sans pousser plus loin l'interprétation, nous pensons que ce retour et cette lutte des époques sont teintés de « conservatisme révolutionnaire »³ : contre Weimar la décadente, des valeurs éternelles – germaniques – doivent ressurgir et percer avec violence pour régénérer la patrie. On pourrait également penser à la non-contemporanéité (*Ungleichzeitigkeit*) dont parlait Ernst Bloch dès 1935, à savoir la coexistence d'idéologies et de pratiques liées à des époques différentes au sein de la même période⁴. Parmi ces résidus anachroniques, les violences du parti nazi pouvaient facilement séduire les désespérés de la modernité, rêvant d'un retour au passé. Les explosions provoquées par le truand ont peut-être semblé un mal nécessaire pour faire table rase du présent, pour retrouver une Allemagne au passé mythifié.

Il faut cependant se garder de réduire la conception d'une violence salvatrice à l'idéologie réactionnaire. Ce serait ignorer un courant de pensée issu du XIX^e siècle. Petra Maria Schulz, bien qu'elle se cantonne à l'exploitation que les nazis ont faite de ce discours, a mis en évidence comment le champ sémantique du vitalisme a pu fournir des concepts esthétisant et

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., pp. 14, 93 et 30.

2. *Ibid.*, p. 41 : « son adversaire [...] était l'époque tout entière qui, délivrée des Enfers de la Création par la catastrophe de la guerre, s'était abattue sur le monde et sur sa patrie ».

3. Dans son étude sur la constellation idéologique aux sources du national-socialisme, Jean-Pierre Fayes décrit cet important courant, notamment influencé par Arthur Moeller von den Bruck (*Das dritte Reich*, 1923). Dans le discours de ces conservateurs, la révolution n'est pas envisagée comme une création mais comme une rénovation (*Erneuerung*), non pas comme une évolution (« für den konservativen Menschen gibt keine Entwicklung », écrivait Moeller : « Pour le conservateur, l'évolution n'existe pas »), mais comme le surgissement de valeurs latentes (voir FAYES Jean-Pierre, *Langages totalitaires : critique de la raison/l'économie narrative*, Paris : Hermann, 1972, p. 47).

4. Voir BLOCH Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort s./Main : Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1985 [1935].

justifiant la violence¹. En effet, outre le courant romantique qui a pu lier le meurtre à l'acte créateur, la philosophie nietzschéenne a professé les vertus de la destruction. Celle-ci n'est pas une simple émancipation par rapport à la tradition, elle est conçue comme une affirmation du principe de vie. La destruction est nécessaire au devenir ; elle précède et conditionne toute création². Cette pensée se retrouve durant l'entre-deux-guerres, notamment dans la *Lebensphilosophie*. Celle-ci, représentée entre autres par Georg Simmel (*Lebensanschauung*, 1918 ; *Der Konflikt der modernen Kultur*, 1918), considère le monde sous l'aspect de son dynamisme et la vie comme un dépassement continu des limites, c'est-à-dire comme une destruction et une recréation³. Dans cette perspective, la violence et la mort font partie intégrante de ce mouvement vital dont le truant pourrait être l'un des agents.

S'il n'est pas certain qu'Alfred Döblin ait été directement influencé par la *Lebensphilosophie*, sa dette envers Nietzsche est avérée⁴ et il considère également la réalité sous l'angle de la fugacité⁵. On peut par ailleurs lire *Berlin Alexanderplatz* à la lumière d'une conception créatrice de la destruction. L'évolution de Franz Biberkopf est inséparable de la mort, dont le motif devient prépondérant au fil du roman. Chaque violence, commise ou subie par Biberkopf, est à la fois une destruction et une résurrection. Sorti de prison où il purgeait une peine pour avoir tué sa maîtresse, Ida, l'ancien maquereau tente de rester dans le droit chemin. Cependant, il ne peut s'empêcher de retomber dans le crime et ses écarts sont autant de petites morts que des recommencements vitaux. Une première fois trahi par un ami, il prétend être endeuillé puis disparaît pour débiter une nouvelle vie. Quand Reinhold et sa bande le jettent hors d'une voiture, Franz perd son bras et tente encore une fois de prendre un nouveau départ. Enfin, après que Reinhold a tué Mieke, la nouvelle femme de Franz, celui-ci tente de se venger mais il est arrêté par la police. De nouveau enfermé, il perd connaissance, rencontre la Mort et peut enfin, véritablement, recommencer sa vie.

1. SCHULZ Petra Maria, *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*, Münster : Westfälisches Dampfboot, 2004.

2. Citons brièvement Nietzsche à ce propos : « Le penseur qui a reconnu qu'en nous, à côté de toute croissance, règne en même temps la loi de la destruction, et qu'il est indispensable que toutes choses soient anéanties et dissoutes sans pitié afin que d'autres puissent être créées et naître, celui-là devra apprendre à trouver dans cette contemplation une sorte de joie, s'il veut pouvoir en supporter l'idée... » (NIETZSCHE F., *La Volonté de puissance [Nachgelassene Werke]*, trad. de BIANQUIS Geneviève, Paris : Gallimard, 1995, vol.2, liv. 4, § 551, p. 443).

3. « Leben kann [...] nur dadurch existieren, daß es Mehr-Leben ist ; solange das Leben überhaupt besteht, erzeugt es Lebendiges [...] es ist Mehr-Leben und es ist Mehr-als-Leben » (SIMMEL Georg, *Lebensanschauung*, cit. in ELM Ursula, *Literatur als Lebensanschauung : Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins « Berlin Alexanderplatz »*, Bielefeld : Aisthesis Verlag, 1991, p. 51 : « La vie ne peut exister qu'en tant que vivre-plus ; aussi longtemps que subsiste la vie, elle engendre du vivant ; [...] elle est vivre-plus et plus-que-vivre »).

4. On peut ainsi citer ses deux essais sur Nietzsche : *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche* (1902) et *Zu Nietzsches Morallehren* (1903).

5. Ainsi, dans *Unser Dasein*, essai qu'il commence à écrire en 1928, Döblin note : « Ich kann keine stehende Realität finden. Zeitlichkeit ist das Hauptwort in dieser Welt [...] Welt existiert im "Ablaufen", und was wir Welt nennen, ist eben der Vorgang oder das Geschehen » (DÖBLIN A., *Unser Dasein*, Berlin : S. Fischer, 1933, p. 211 : « Je ne peux trouver de réalité arrêtée. La temporalité est le mot d'ordre de ce monde [...]. Le monde n'existe qu'« en passant », et ce que nous nommons monde, est en fait ce qui advient ou ce qui est advenu »).

Contrairement aux autres épisodes où Franz – remontant son réveil ou appelant de vieux amis à la rescousse – se réfugiait dans le passé, cette confrontation avec la Mort débouche sur une acceptation de la destruction et du mouvement vital. Ainsi, l'expression verbale « laisser entrer » (*herankommen lassen*) rythme la chanson funèbre qu'entend Franz¹ alors qu'il avait jusqu'ici refusé l'idée de la perte : « Wie kann ein Mensch gedeihen, wenn er nicht den Tod aufsucht ? Den wahren Tod, den wirklichen Tod. Du hast dich dein ganzes Leben bewahrt. Bewahren, bewahren, so ist das furchtsame Verlangen der Menschen, und so steht es auf einem Fleck, und so geht es nicht weiter »², lui reproche la Mort. La conservation s'apparente à un immobilisme, opposé au flux vital dont participe la destruction. La mort n'est pas un arrêt, elle permet l'élan ; elle n'est pas effondrement mais puissance ; paradoxalement, elle est « das Leben und die wahre Kraft »³. La mort est ainsi partie prenante de l'évolution et de l'expérience humaine. Elle n'est pas présentée comme un mal qu'il faut occulter, mais comme une puissance à accepter. Alors que *Le Testament* procède par saturation, explosion et évidement, *Berlin Alexanderplatz* use de répétitions cycliques. La mort n'est pas une catastrophe. Elle est un instrument du renouveau.

La violence peut donc être conçue comme menaçant la paix et la civilisation ou comme un moyen de purger une époque viciée. Dans tous les cas, elle revient du passé. L'exhiber, la

laisser advenir est une preuve de sauvagerie ; ce spectacle ne peut-il être que l'œuvre des truands barbares ou de forces primitives ?

1.2.2. La violence rationalisée

La représentation d'un truand primitif peut coexister avec celle d'un coupe-jarret civilisé. Cette dernière est présente dans les trois aires culturelles, particulièrement aux États-Unis où l'industrialisation de la société est plus sensible. Cette violence rationalisée porte



Violence anachronique ou crime organisé (*Little Caesar*) ?

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, « Und jetzt hört Franz das langsame Lied des Todes », pp. 435-441.

2. *Ibid.*, p. 430 : « Comment peut prospérer un homme qui ne s'en remet pas à la mort ? La vraie, la véritable mort. Tu t'es préservé durant toute ta vie. Préserver, préserver, c'est tout ce que les hommes demandent ; et ça reste planté là, et ça ne va pas plus loin ». On peut par ailleurs, comme Werner Stauffacher dans son appareil critique de *Berlin Alexanderplatz*, rapprocher ce passage de *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche : « Ich liebe den, dessen Seele sich verschwendet, der nicht Dank haben will und nicht zurückgibt : denn er schenket immer und will sich nicht bewahren » (1^{re} partie, « Zarathustras Vorrede » : « J'aime celui dont l'âme se prodigue, qui ne veut pas de gratitude et qui ne rend rien : car il donne toujours et ne veut point se réserver lui-même »).

3. *Ibid.*, p. 431 : « La vie et la vraie force ».

en elle, et chez Brecht notamment, une critique de l'organisation capitaliste. Elle indique surtout que même un truand doit se conformer à la mentalité moderne : sa violence doit être retenue, calculée et déléguée.

La plupart des récits américains montrent une adaptation du truand. À cet égard, le Rico de *Little Caesar* peut être opposé à Bull Weed. À première vue, ces deux personnages sont pourtant assez semblables. Rico est un petit barbare qui arrive de l'Ouest sauvage. Après le braquage meurtrier qui ouvre le film, il remonte les aiguilles d'une pendule pour se fabriquer un alibi. Sa première image à l'écran est ainsi une main en amorce qui dérègle le temps, comme s'il était déjà trop tard pour ce sauvage. À son entrée dans le gang Vettori, il est prévenu que le temps n'est plus aux fous de la gâchette (« That don't go around here. That's old stuff »¹, lui dit son chef). L'avertissement est répété par Big Boy (Sidney Blackmer) lorsque Rico manque de dégainer dans le salon de Little Arnie. Cependant, si Weed ne pouvait contenir sa violence – il est condamné pour avoir tué un rival au mépris de toutes les règles de prudence – Rico apprend à la retarder et à l'organiser. Au cours du film, Edward G. Robinson se fait moins fébrile, sa diction est moins rapide, les gestes plus posés permettant un contraste sensible avec les éruptions de violence qui ponctuent encore son jeu d'acteur. Alors que Bull Weed s'exprimait par une explosion d'énergie – résumée par les vitres de la banque qui volent en éclat devant Bull qui s'esclaffe – Rico interiorise sa violence, en faisant les gros yeux ou en s'interrompant dans son élan.

Ici apparaît une tendance que l'on retrouve dans toute œuvre présentant une figure de gangster businessman : le truand doit planifier sa violence. Il peut soit la retarder, soit la déléguer à des sous-fifres, soit l'annuler quand elle ne sert pas ses intérêts économiques. Cela est flagrant dans le roman de Burnett. Rico est présenté comme une nouvelle sorte de gangster. Il refuse par exemple d'éliminer un rival lorsque le gain espéré est supérieur au risque encouru : « you want me to get my neck stretched over a dirty double-crosser that ain't worth a good bullet ? »² dit-il à sa maîtresse qui l'encourage à liquider son ancien amant. Plus que la vengeance ou le plaisir de tuer, Rico considère la valeur (« worth ») d'une balle meurtrière. Il n'est plus un sauvage faisant voler le présent en éclat ; il se tourne vers l'avenir. Les temps ont changé : au début de la cinquième partie, on dit de Sam Vettori qu'il est un cas inédit dans l'histoire de la pègre : l'ancien chef de gang n'a pas été éliminé par celui qui a pris sa place. En effet, Rico tient à conserver un homme qui connaît les ficelles du métier et peut s'avérer être un atout pour la bande : « Rico did not consider him dangerous. [...] Rico consider him useful »³. Vettori n'est qu'un élément dans l'organisation de la bande ; Rico oublie ses griefs au profit d'une gestion efficace du crime. Sa violence s'accomplit en dehors de toute considération personnelle et toujours en vue de la bonne marche du gang. Cette mentalité est courante dans le corpus américain où l'on voit les anciens amis s'entretuer dès que les

1. « Ce genre de truc ne marche plus par ici. C'est du passé. »

2. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 165: « Tu veux que je me fasse pendre pour un sale traître qui ne vaut même pas une bonne cartouche ? »

3. *Ibid.*, p. 163: « Rico ne le considérait pas comme dangereux [...]. Rico le considérait comme utile ».

intérêts de l'entreprise criminelle sont menacés : Rico abat Tony sur les marches de l'église ou, dans *Louis Beretti*, Big Italy tue sans préavis le mouchard Red MacLaurin, puis organise l'enterrement de son ami et avoue à Louis : « I didn't have anything against Red »¹. Le truand a toujours recours à la violence pour mener ses affaires, mais cette violence est calculée. Rico n'est pas un desperado ; il est un gangster de l'âge industriel, aux brutalités rationalisées, tranchant avec la bravade des malfrats que le peuple de Little Italy a l'habitude d'admirer : « Rico was capable of sudden audacity, but even his audacity had a sort of precision and was entirely without the dash of Ottavio's »².

Compte tenu de cette organisation, le motif de l'horloge qui revient continuellement dans l'ensemble du corpus se charge d'une nouvelle signification. Il ne symbolise plus une violence anachronique, mais plutôt une rationalisation de la criminalité. Lors du braquage du « Bronze Peacock » dans *Little Caesar*, le gros plan sur l'horloge n'indique pas une suspension du temps ; il rappelle que le coup a été planifié à minuit précis et enclenche une série de fondus enchaînés donnant l'impression d'un déroulement fluide – le seul *cut* intervenant quand Rico abat un policier, comme un grain de sable dans la mécanique. Dans le *Scarface* de Hawks, Tony règle soigneusement sa montre avant de faire appeler Johnny Lovo à une heure précise afin de le confondre. Plutôt que d'agir impulsivement comme à son habitude, Carmonte exécute un stratagème minuté et délègue la violence en faisant tuer Johnny par Rinaldo. Ce chronométrage correspond à l'image du gangster moderne qui a opté pour de nouvelles méthodes de travail. La montre du gangster est moins chargée de fatalisme que teintée de taylorisme.

L'organisation criminelle, fondée sur une violence rationalisée et une division du travail, est courante dans les trois aires et reste associée à un modèle économique récent, venu des États-Unis. Alors que le corpus américain y voit le signe des temps modernes, les œuvres européennes la considèrent comme une influence délétère du nouveau monde ou le triomphe du capitalisme industriel. Dans *Pietr-le-Letton* de Simenon, le narrateur explique, après qu'un tueur a tiré sur Maigret, que cette pratique est caractéristique de la pègre moderne : « En Amérique, pays de la standardisation, ces exécutions ne sont jamais l'œuvre d'un membre de la bande. On fait appel à des spécialistes [...] »³. Cette rationalisation de l'exécution est associée aux méthodes de travail américaines. Le système Taylor a débarqué en Europe avant 1914, et s'est déployé avec la fabrication d'armes puis le manque patent de main-d'œuvre après 1918. Si certains, tel André Citroën, se font les promoteurs du fordisme, d'autres dénoncent l'imitation servile des méthodes américaines pour leur préférer le modèle de la petite entreprise française. Dans tous les cas, cette division du travail est étroitement associée aux grandes entreprises capitalistes des États-Unis. En déléguant le meurtre, la pègre se calque sur un modèle économique moderne, mais permet inversement d'en révéler la férocité.

Brecht fait de cette violence rationalisée l'une des règles de ses bandits bourgeois. Aucune brutalité n'a lieu sur scène et, si Polly s'émeut d'apprendre qu'on a agressé des hommes pour

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, p. 127 : « Je n'avais rien contre Red ».

2. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 162 : « Rico pouvait faire preuve d'une soudaine audace, mais même cette audace avait une sorte d'exactitude et n'était absolument pas précipitée comme celle d'Ottavio ».

3. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 87.

garnir sa table de nocces, Mackie blâme ses complices qui ont répandu le sang : cela contrevient à la sensibilité bourgeoise et, surtout, cette violence est dommageable quand elle n'est pas nécessaire. Ce refus de la violence est justement ce qui rapproche ces truands de la bourgeoisie. Brecht est longuement revenu sur ce point dans ses *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* :

Die Vorliebe des Bürgertums für Räuber erklärt sich aus dem Irrtum : ein Räuber sei kein Bürger. Dieser hat als Vater einen anderen Irrtum : ein Bürger sei kein Räuber. So ist also kein Unterschied? Doch: ein Räuber ist manchmal kein Feigling. Die Assoziation "friedfertig", die dem Bürger auf dem Theater anhaftet, wird wieder hergestellt durch die Abneigung des Geschäftsmannes Macheath gegen Blutvergießen, wo es nicht – zur Führung des Geschäftes – unbedingt nötig. Die Einschränkung des Blutvergießens auf ein Minimum, seine Rationalisierung ist Geschäftsprinzip: im Notfall legt Herr Macheath Beweise außerordentlicher Fechtkunst ab.¹

C'est justement parce qu'il se conforme aux « paisibles » habitudes bourgeoises que le personnage de Mackie en dénonce la criminalité. La charge critique procède aussi bien d'une transgression de la traditionnelle image du bandit que d'un respect des mentalités dominantes. Comme l'annonce la *Moritat*, la violence de Mackie, son couteau, ne se montre pas : « Und Macheath, der hat ein Messer/Doch das Messer sieht man nicht »². Des crimes commis, on ne voit que le butin englouti par les bandits ; lorsque Mackie tient sur scène un couteau, c'est pour manger. L'instrument de la violence a, avant tout, une fonction alimentaire. La brutalité reste en coulisses ; elle n'a, du reste, plus besoin de se montrer pour être efficace. Il suffit que l'on sache Mackie capable de violence pour le craindre :

Er weiß, was er seinem Rufe schuldig ist : eine gewisse Romantik dient, wenn gesorgt wird, daß sie sich herumspricht, dieser oben erwähnten Rationalisierung. Er sieht streng darauf, daß sämtliche kühnen oder zumindest Schrecken einflößen Taten seiner Untergebenen ihm selber zugeschrieben werden.³

Un surnom guerrier, une cicatrice sur la joue, des exploits chantés dans une *Moritat* et des complices signant leurs méfaits de son nom, tous ces indices participent de la même optimisation du crime. Mackie joue de la traditionnelle image du bandit pour faire fonctionner son entreprise tandis que Brecht le conforme à la mentalité bourgeoise pour mettre à jour les rouages

1. BRECHT B., « Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* », in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, *op.cit.*, p. 66 : « La prédilection de la bourgeoisie pour les bandits s'explique par l'erreur : un bandit ne serait pas un bourgeois. Cette erreur est la fille d'une autre erreur : un bourgeois ne serait pas un bandit. N'y a-t-il donc pas de différence ? Si : un bandit n'est parfois pas un lâche. L'association "pacifique", qui au théâtre est attachée au bourgeois, est rétablie par l'aversion de l'homme d'affaires Macheath pour l'effusion de sang là où – pour la conduite de son affaire – elle n'est pas absolument nécessaire. La limitation de l'effusion de sang, sa rationalisation, est un principe commercial : en cas de besoin monsieur Macheath fait la démonstration d'extraordinaires qualités d'escrimeur ».

2. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, *op. cit.*, p. 11. : « Et Mackie, lui, a un couteau/Mais un couteau qu'on ne voit pas ».

3. *Ibid.*, p. 66: « Il sait ce qu'il doit à sa réputation : un certain romantisme, si l'on prend soin de le répandre, sert cette rationalisation déjà évoquée. Il veille strictement à ce que tous les coups de ses subordonnés, audacieux ou au moins inspirant la terreur, soient mis sur son propre compte ».

de l'entreprise capitaliste. La violence n'a pas disparu de la civilisation ; elle est déplacée pour être exploitée plus efficacement.

Sans se réduire à cet aspect, la figure du truand *businessman* permet de faire coexister sauvagerie et modernité. Selon l'emploi qu'ils font de la violence, les truands prennent des apparences archaïques ou modernes, bestiales ou policées. Il n'est ainsi pas rare de voir s'opposer un nervi de l'ancienne école et un gangster aux méthodes plus ordonnées. Dans le *Scarface* de Trail, Tony est en conflit avec l'un des membres de son gang, incapable de travailler soigneusement :

They represented two entirely different epochs in gangland, and had practically nothing in common. Steve was of the prewar "strong arm" type, who knew nothing except the law of might. Tony was of the dapper, businesslike, postwar type that went in for efficiency and regular business administration in crime, and that handled its necessary rough stuff with a breath-taking speed and thoroughness that accomplished the end without leaving any traces of the perpetrators.¹

La guerre représente une césure et l'entrée de la pègre dans la modernité : les criminels brutaux n'ont plus rien à voir avec les gangsters à la froide violence. Ils ne peuvent collaborer ensemble et Tony se débarrasse bientôt de Steve. Entre le nervi d'avant-guerre et l'entrepreneur plus proche du banquier que du truand, le gangster doit savoir concilier violence et bonne gestion des affaires. La figure d'Al Capone², qui inspira *Scarface*, incarne cette alliance de brutalité et de modernité. Le gangster de Chicago a su conserver une part de violence, contrairement à son prédécesseur, John Torrio (Johnny Lovo chez Trail), qui n'était qu'un homme d'affaires malhonnête :

Lovo was merely a shrewd and unscrupulous man willing to do anything for money ; [...] he was much more a business man than a fighter ; and [...] he had none of Tony's war experience which had taught the younger man such a supreme contempt for human life.³

Comme le souligne Ruth, les méthodes de Capone sont rationnelles, son apparence est avenante, mais son physique, notamment sa cicatrice, atteste d'une brutalité latente⁴. Par ailleurs, cette figure reste associée au massacre de la Saint-Valentin, qui choqua les esprits

1. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 56 : « Ils représentaient deux ères complètement différentes de la pègre et n'avaient pratiquement rien en commun. Steve était le type du gros bras d'avant-guerre, qui ne connaissait que la loi du plus fort. Tony était d'un genre soigné, fiable, datant de l'après-guerre, qui aimait l'efficacité et la gestion professionnelle des affaires, et qui traitait les nécessaires basses œuvres avec une rapidité époustouflante et une précision qui touchait au but sans laisser de traces des coupables ».

2. Pour une analyse détaillée de la figure médiatique de Capone, voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 118 *sqq.*

3. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 51 : « Lovo était seulement un homme malin et peu scrupuleux, prêt à tout pour de l'argent. Il tenait plus de l'homme d'affaires que du combattant ; et [...] il n'avait pas l'expérience de la guerre de Tony qui avait enseigné au jeune homme un tel mépris de la vie humaine ».

4. Ainsi que se plaît à souligner un journaliste : « Physically he was impressive – lithe, muscular, with good shoulders and hard fists : a husky roughneck ; a typical gangster as of old the public pictured gangsters » (BURNS Walter Noble, *The One-Way Ride : The Red Trail of Chicago Gangland from Prohibition to Jake Lingle*, Garden City : Double Day, 1931, p. 28 *cit. in* RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, p. 127 : « Physiquement, il était impressionnant : rapide, musclé, de larges épaules et de lourds poings : un dur, un costaud ; typiquement, un gangster à l'ancienne tel que le public se l'imaginait »).

par sa cruelle organisation. Bien que la société et la pègre aient évolué, la violence a perduré. Derrière le costume d'homme d'affaires, Bull Weed a survécu.

Nous avons très largement étendu notre domaine de recherche afin de comprendre comment pouvaient se présenter la violence et la mort dans l'entre-deux-guerres. Que nous apportent ces considérations pour comprendre les logiques punitives à l'œuvre dans notre corpus ?

Par sa brutalité archaïque, le truand peut s'apparenter à un arriéré ou un barbare. Le processus de civilisation peut ainsi être lié aux discours atavistes ou xénophobes que nous analyserons prochainement. Par ailleurs, cette violence ne choque pas seulement parce qu'elle est d'un autre âge, mais aussi parce qu'elle rejoint d'autres angoisses, qu'il s'agisse du déclin de la civilisation, d'une invasion étrangère ou de la crainte d'une nouvelle guerre. Plus la brutalité du truand est inadmissible, plus elle justifie son châtement. Cependant, une violence perçue comme intolérable peut appeler à une certaine modération de l'exécution légale, les autorités pouvant être taxées de barbares. L'Allemagne, quant à elle, dans l'attente d'une catastrophe, biaise la perception de la mort qui garde indéniablement un pouvoir de dissuasion mais recèle une promesse de renouveau. Les truands peuvent tuer, être tués, s'entre-tuer, il en sortira peut-être un bien, du moins un changement. Inversement, si sa violence est en phase avec son époque, le truand peut servir à fustiger la société moderne qui l'a produit. Cependant, du point de vue de sa représentation, cette violence heurte-t-elle moins la sensibilité du public, quand elle n'est plus une irruption barbare ? En se modernisant, est-elle devenue acceptable ?

Le traumatisme de la guerre mondiale montre pourtant que les tueries restent inadmissibles. En France, la violence doit être reléguée dans le passé. Est-ce à dire que le processus de civilisation l'emporte ici sur la dissuasion ? Ce serait oublier que la France n'a pas été si pudique quant aux exécutions publiques et qu'elle baigne dans une atmosphère funèbre depuis la fin de la guerre. Il faudrait plutôt se demander si la mort violente n'a pas été cantonnée aux domaines les plus solennels. Cette chose considérée comme grave, effroyable mais nécessaire ne devrait pas servir d'autre cause que la punition ou la défense de la patrie, et elle devient inacceptable quand on veut s'en divertir. Quels discours accompagnent non plus la mort, mais son spectacle ?

2. La mort de masse : le spectacle de l'exécution à l'ère de l'industrie culturelle

Si la violence et la mise à mort ont des effets si ambivalents, c'est parce qu'elles sont loin de se réduire à la seule fonction dissuasive. Les tueries n'auraient pu subsister si elles n'avaient suscité que la répulsion du public. Mort et violence ont été adaptées à la sensibilité moderne ; plus encore, elles ont pu satisfaire un goût pour les spectacles morbides.

En quoi la mise à mort s'est-elle civilisée au point de devenir consommable ? La rationalisation de la violence se retrouve dans les modalités de la mise à mort : il s'agit de procéder à une exécution technique, sans éclat ni effusion. En même temps, si la sauvagerie et l'émotion

cèdent la place à l'efficacité et à la raison, si l'exécution élimine froidement, son spectacle conserve-t-il une fonction dissuasive ? La modernisation de l'exécution peut avoir des effets ambivalents. D'une part, la mise à distance de la mort peut avoir une force pathétique. La froideur peut choquer. D'autre part, l'exécution peut perdre de sa gravité avec la reproduction et la répétition inhérentes au divertissement de masse. Mais comment une telle scène peut-elle se justifier si elle ne garde pas le public dans le droit chemin ?

Nous examinons d'abord les discours qui se greffent autour de la mort en tant que spectacle. Nous y constatons que, si le plaisir sadique de la violence est reconnu, il est réprimé ou déplacé. Chez Francis Carco, le spectateur se découvre voyeur ; dans le cinéma américain, l'exécution sépare le truand d'un public trop empathique. On justifie le spectacle par la condamnation du contentement morbide ou par le choc salutaire de l'horreur. Néanmoins, ce choc est édulcoré par les modalités du spectacle. La mise à mort, en modernisant son déroulement et son mode de représentation, ne heurte plus le spectateur. L'industrie culturelle américaine la fait apparaître comme un divertissement trivial. Répétées à l'infini, les exécutions deviennent banales et tendent même à immortaliser certaines stars truandes, tel Humphrey Bogart.

2.1. Plaisir, châtement et justification du spectacle indécent

Alors que la civilisation tend à cacher la mort, la production culturelle exploite son spectacle. L'obscène fait vendre mais comment encore justifier ces exhibitions ? Elles seraient simplement indécentes si elles ne se dotaient pas d'un propos moralisateur dénonçant le plaisir sadique du public. Il faut se garder de ne voir, dans cette apparente contradiction, qu'une hypocrisie. Ce serait oublier que différents impératifs (moraux, judiciaires, commerciaux) coexistent dans ces spectacles. Le plaisir et la mort sont rejetés et espérés ; la dissuasion du public et la séduction du consommateur entrent en concurrence. Le plaisir morbide est sans conteste le travers le plus souvent décrié. La sélection d'un public digne ou la privatisation du spectacle visaient déjà à combattre ce danger de la réception. La critique d'un public voyeur par les œuvres reflète l'inquiétude de voir la mort se transformer en divertissement.

2.1.1. Plaisirs de la violence et insanité

La guerre n'a pas été seulement une expérience traumatique de la violence. Elle a rappelé aux consciences que persistent dans l'homme certaines pulsions sadiques, normalement prohibées par la société, mais que le conflit a permis d'assouvir. Il n'est pas besoin de revenir sur les théories freudiennes, mais seulement de noter que ce plaisir de la violence affleure dans notre corpus. Par la guerre, le trouble a été jeté sur la moralité des combattants héroïques. Militaires ou criminels, tous ont pris le goût du sang. Ainsi, dans *The Public Enemy*, lorsque l'honnête Mike Powers (Donald Cook), revenu du front, reproche à Tom ses crimes, le gangster lui répond : « your hands ain't so clean. You killed and liked it. You didn't get them medals by holding hands



Le plaisir de la destruction (*Scarface*)

with Germans »¹. Le respectable et le condamnable se rejoignent dans la tuerie ; la décoration militaire n'est que le signe glorieux de la violence. Pareillement dans le *Scarface* de Trail, Tony récolte à la guerre une médaille en même temps qu'une cicatrice, mais surtout prend plaisir au massacre : « they put him into a machine gun company and he loved it »².

Par ailleurs, la rationalisation du crime peut retarder et organiser la violence, mais elle n'en fait pas disparaître le plaisir. Même quand ils ont monté les échelons de l'entreprise criminelle, les truands, par amour du sang, ne veulent pas raccrocher les armes. Après avoir fait ses preuves dans le gang, Louis Beretti refuse, en des termes ludiques, de se soustraire aux règlements de comptes en disant qu'il aime l'action et veut continuer à jouer « première ligne »³. Quant à Tony Scarface, contrairement à son ancien patron, il ne s'imagine pas quitter la mêlée alors que des tueurs sont à sa recherche : « Who wants to retire ? [...] I want to live. Just because I'm the boss don't mean that I'm goin' to hide myself in an office some place and let somebody else have all the fun »⁴. La belle vie, telle que le truand la conçoit, ne repose pas

1. « Tes mains ne sont pas si propres. Tu as tué et tu as aimé ça. Tu n'a pas récolté ces médailles en donnant des poignées de mains aux Allemands ».

2. TRAIL A., *Scarface, op.cit.*, p. 53 : « Ils le mirent dans un régiment de mitrailleurs et il aima ça. »

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti, op.cit.*, p. 37.

4. TRAIL A., *Scarface, op.cit.*, p. 57 : « Qui parle de se retirer ? [...] Je veux vivre. Ce n'est pas parce que je suis le patron que je vais me cacher quelque part dans un bureau et laisser quelqu'un d'autre prendre du bon

seulement sur des richesses matérielles. Elle comprend aussi la mort et la destruction.

Les exemples de plaisir sadique ne manquent pas dans le corpus américain, anxieux d'une telle corruption. Car il s'agit bien d'une corruption : la violence et son plaisir tendent à confondre le truand et le justicier. Dans *Red Harvest* de Hammett, le détective qui monte les gangsters les uns contre les autres se surprend à prendre goût à la violence alors que les morts s'accumulent. Dans une autre nouvelle, le Continental Op en vient aux mains avec un suspect récalcitrant : « I began to throw my right fist into him. I liked that. His belly was flabby, and it got softer every time I hit it. I hit it often »¹. Alors que la mise à mort doit servir à rétablir l'ordre, elle le trouble ; elle excite le public au lieu de l'effrayer. La multiplication des cadavres ou les longues descriptions de passages à tabac – chez Hammett comme chez d'autres auteurs de polars américains – suffisent à indiquer un certain plaisir sadique, aussi bien du scripteur que du lecteur. Dans *The Glass Key*, Ned Beaumont est capturé par le gang rival dont un des nervis s'acharne sur le prisonnier : « I never seen a guy that liked being hit so much or that I liked hitting so much »², déclare le gorille devant l'obstination de Beaumont à garder le silence. Que la victime soit un héros ou un ennemi importe finalement peu dans cette compilation de brutalités, il s'agit surtout de fournir au public ce que la société lui refuse : la joie de la violence que figurent Bull Weed et Tony « Scarface » s'esclaffant au rythme des détonations.

Cette satisfaction dans la violence constitue un attrait important de la culture de masse. Il serait toutefois hâtif d'affirmer que le public se complaît dans l'action violente et plus exact de dire qu'il est ravi d'en être témoin. En effet, le plaisir est ici surtout voyeuriste : le spectateur jouit de la transgression des lois de la civilisation, sans pour autant courir les risques que cela implique. L'identification limitée au truand constitue le socle de son plaisir. Edgar Morin remarquant l'extériorisation massive de la violence dans la culture de masse la comprend également comme un corollaire de l'adoucissement des mœurs, « comme si l'excès de violence consommée par l'esprit compensait une insuffisance de violence vécue »³. Sans se mettre en danger, le public satisfait ses pulsions : « On fait en toute sécurité l'expérience de l'insécurité. [...] On fait paisiblement l'expérience de la guerre. On fait passivement l'expérience du meurtre. On fait inoffensivement l'expérience de la mort »⁴. Le cinéma joue de ces pulsions et les attise même. Ce désir a pu être excité par ce qui voulait le censurer : les murs derrière lesquels les truands se cachent pour mourir, les ombres portées des assassins, la disjonction du bourreau et de sa victime, tout cela a contribué à fétichiser le spectacle de la mort⁵.

temps. »

1. HAMMETT D., « Death on Pine Street » [*The Black Mask*, septembre 1924], in *Nightmare Town, Stories*, Londres : Picador, 2001, p. 206 : « J'ai commencé à lui donner une droite. Ça m'a plu. Son ventre était flasque et devenait encore plus mou à chaque fois que je le frappais. Je l'ai frappé plusieurs fois. »

2. HAMMETT D., *The Glass Key*, in *Five Complete Novels, op.cit.*, p. 503 : « Je n'ai jamais vu un gars qui aimait se faire taper à ce point ou que j'aimais taper à ce point. »

3. MORIN E., « Le revolver », in *L'Esprit du temps, essai sur la culture de masse*, 1 : *Névrose*, Paris : Grasset, 1962, p. 152.

4. *Id.*

5. Voir METZ C., « Fétiche et cadre », *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union générale d'Éditions, pp. 104-106.

Le plaisir de la destruction n'est donc pas nié, mais au contraire exploité par la culture de masse. Les gangsters ne sont pas les seuls à se complaire dans la violence ; ils peuvent servir d'exutoire aux désirs du spectateur dont le plaisir advient en dépit et à cause de son degré de civilisation.

Ce plaisir est le plus souvent dénoncé comme une insanité. Les œuvres qui exploitent cette veine morbide ne manquent pas d'en reconnaître l'immoralité en s'abritant sous l'apparence d'un intérêt scientifique.

Nous l'avons vu, les journaux s'indignent fréquemment de la joie morbide que provoquent les mises à mort chez le public. La critique est au demeurant habituelle à l'encontre des productions culturelles mettant en scène des tueries. Ainsi, le Dr René Allendy note de manière générale :

Les spectacles de théâtre et de cinéma n'ont aucune chance de succès s'ils ne montrent pas une profusion de coups de revolver ou de coups de poignards. De l'Ambigu au Grand Guignol, en passant par les pièces de Corneille ou de Victor Hugo, tout le théâtre a un goût de sang. [...] La littérature sadique a toujours ses lecteurs assidus, et ce n'est pas la minorité des acheteurs de journaux.¹

La citation est d'autant plus savoureuse qu'elle figure dans un numéro spécial du *Crapouillot*, richement illustré en cadavres. Le « goût du crime » dont parle Allendy est reconnu comme une perversion (« sadique »), mais n'est pas occulté pour autant. La mort et la violence font vendre, leur jouissance est une perversion sexuelle, mais leur exposition peut se justifier par un souci d'analyse médicale. Cette perspective permet au spectateur d'être en position non plus de voyeur mais d'expert scientifique. Le plaisir de la violence est contrôlé par des considérations médico-morales. Aux États-Unis et en Allemagne, le public autorisé à assister à une exécution capitale se compose en grande partie de médecins, capables d'assister à ce spectacle et de rédiger un compte rendu avec la froide lucidité professionnelle qui s'impose. Au contraire, le plaisir incontrôlé de la foule peut être qualifié de vicieux.

Les œuvres qui s'attardent sur ce plaisir prennent, tout en le décrivant, bien soin d'en souligner l'aspect pervers. Francis Carco, dans un roman justement intitulé *Perversité* (1926), dépeint ainsi le calvaire d'un employé de bureau, Émile, tourmenté par un voyou, Bébert, qui s'est installé chez lui en tant que proxénète de sa sœur, Irma. Après qu'ils ont été frappés et humiliés pendant des semaines, Émile abat sa sœur, puis se suicide, n'osant pas tuer son bourreau. La violence mais aussi son spectacle sont ici mis au rang des perversions. Le sadisme, le masochisme et le voyeurisme lient les personnages. Le roman joue sur le désir de faire de l'interdit un spectacle. Il se déroule presque exclusivement dans des sphères privées, voire intimes : l'appartement d'où Émile craint que le scandale ne sorte et les chambres à coucher (lieu privé par excellence dans le processus de civilisation) où les personnages se surprennent en pleins ébats. Le calvaire d'Émile débute lorsque, réveillé par des bruits provenant de chez Irma, il « pénètre » dans sa chambre et voit Bébert au lit avec sa sœur.

Cette vision réveille les pulsions incestueuses d'Émile et marque le début d'une chaîne de

1. ALLENDY René, *Le Crime et les Perversions instinctives*, *Le Crapouillot*, n° spécial, mai 1938, p. 5.

relations sadomasochistes, chaque personnage prenant plaisir à faire ou voir souffrir l'autre. Irma s'amuse des corrections qu'inflige son amant à son frère trop possessif; elle découvre plus tard le vrai ressort de sa violence, après que Bébert a lardé Émile de son couteau : « [Irma] se disait qu'il fallait, véritablement, n'avoir plaisir qu'à faire le mal... »¹ ; plaisir immoral que confirme encore Émile quand il dit que Bébert aime faire souffrir les autres : « c'est son vice »². Si le truand aime frapper, d'autres se repaissent du spectacle. Émile se réjouit d'entendre sa sœur pleurer sous les coups de Bébert : « cela, malgré lui, l'emplissait de plaisir et d'étonnement »³. Quant aux putains dans la rue, elles se gaussent quand elles apprennent ce qui se passe dans l'appartement et prennent à leur tour Émile comme souffredouleur. Seule la plus laide, Belle-Amour, l'épargne et sera à son tour martyrisée par Émile. Bébert, lorsqu'il l'épie avec la vieille prostituée, prend du « plaisir »⁴ à ce spectacle tandis qu'Irma s'indigne de la conduite de son amant.

La perversité du roman ne concerne pas seulement les acteurs du calvaire d'Émile, mais également ses témoins, et peut-être même le scripteur et ses lecteurs. En effet, Émile est aussi une figure – réduite – d'écrivain. Il travaille « aux écritures » et est surnommé « le monsieur qui est dans les porte-plume »⁵ ; sa déchéance est comparée à un rêve éveillé, un dédoublement, partagé entre les heures d'écriture et le martyre⁶. Par ailleurs, les personnages qui pénètrent dans les lieux intimes pour se délecter de la souffrance des autres renvoient indirectement aux lecteurs du roman. Le public de Carco était majoritairement féminin ou issu des petites classes moyennes⁷, et donc susceptible de se reconnaître dans ces victimes de la brutalité masculine et ces employés martyrisés. La relation sadomasochiste pourrait alors bien se répéter entre le roman et son public. Alors que le public souhaite faire en toute sécurité l'expérience de l'insécurité, le roman de Carco montre que les pulsions sadiques sont réversibles et que le spectateur peut facilement devenir bourreau ou victime.

2.1.2. Identification et punition

Le sadomasochisme du roman de Carco donne un premier exemple de la punition du spectateur. Le seul personnage qui n'est pas châtié pour ses vices est justement le truand, Bébert. Celui-ci tend à disparaître vers la fin du roman, éclipsé par les souffrances des autres protagonistes. Il s'agit de châtier non pas tant le truand que ceux qui jouissent par son intermédiaire, à savoir Irma et Émile. Tous deux prennent indirectement plaisir à ses violences.

1. CARCO F., *Perversité*, in *Romans*, *op.cit.*, p. 630.

2. *Ibid.*, p. 624.

3. *Ibid.*, p. 623.

4. *Ibid.*, p. 644.

5. *Ibid.*, p. 577 et p. 636.

6. Ainsi, lorsqu'Émile considère sa vie, « il la divisait en deux parts : la première comprenait les heures légales et monotones de présence au bureau, mais la seconde commençait avec la nuit et Émile la redoutait, comme ces malades qui entrent éveillés dans leur rêve et ne peuvent s'y soustraire. [...] Émile avait alors comme l'idée de ne plus être lui, mais son double... » (*ibid.*, p. 644).

7. Voir la préface de Jean-Jacques BEDU à *Perversité*, in *op.cit.*, p. 573.

Émile, réveillé par les gémissements de sa sœur, passe sa nuit à l'imaginer dans ses ébats¹. Au petit matin, il entre dans la chambre pour voir Bébert « l'identifier dans son esprit afin de ne plus l'oublier »². La relation entre Émile et Bébert oscille entre identification et rejet³. Pour s'être trop approché du mauvais garçon, le petit commis est séquestré et tourmenté.

Il faudrait considérer ce roman dans une problématique plus vaste d'identification aux personnages. En effet, la fonction dissuasive de la punition suppose une certaine proximité du spectateur avec le condamné pour que l'effet cathartique fonctionne. En même temps, elle peut être battue en brèche par l'empathie que le public a ressentie au cours de l'œuvre. Les récits criminels recèlent souvent le risque d'une identification subversive. Il s'agit alors, pour que la punition soit dissuasive, de composer entre proximité et rejet.

Cela peut passer par un jeu sur la focalisation narrative. Le polar américain par exemple instaure une certaine distance avec ses personnages par le récit à la troisième personne et une « technique objective »⁴ de narration qui tend à décrire les faits de l'extérieur sans commentaire ni interprétation psychologique. Dans les premiers chapitres de *Little Caesar*, Rico est présenté comme parfaitement étranger au lecteur qui ne peut pénétrer ses pensées. De même, Ned Beaumont – bien qu'étant le héros de *The Glass Key* – ne suscite pas totalement l'empathie car ses motivations restent obscures. Le lecteur reste sur ses gardes. Quand Ned se fait torturer, on ne sait pas pourquoi il garde le silence puisqu'il est venu de son plein gré vendre des informations au gang rival. Ce n'est que plus tard qu'il explique avoir tenté de piéger Shad O'Rory et que son stratagème s'est retourné contre lui. Pour autant, cette mise à distance ne signifie pas forcément une atténuation de la violence. Premièrement, il est rare que la narration soit totalement objective. Des modalisateurs et des indications spatio-temporelles indiquent que la troisième personne participe d'une focalisation externe collant de très près au personnage. Dans une nouvelle de Chandler, un policier se bat dans l'obscurité contre un homme de main :

Delaguerra dropped sidewise, twisting in the air. [...] His hand grabbed an ankle as he fell. A swept gun missed his head, cracked the point of his shoulder and sent a dart of pain down his left arm. There was hard, hot breathing. Something without force slammed his straw hat. There was a thin tearing snarl close to him. He rolled, twisted the ankle, tucked a knee under him and lunged up.⁵

Dans l'obscurité, le narrateur ne distingue pas plus de choses que le personnage. Il fait son

1. Ainsi, la jouissance physique d'Irma concorde avec un voyeurisme imaginaire d'Émile : « C'était Irma qui gémissait ainsi et, à sa plainte, le craquement du lit ajoutait comme un cynique et dégradant aveu. Alors l'image de tout à l'heure se précisa aux yeux d'Émile et l'assaillit avec une telle violence qu'il n'osa rien se demander » (*ibid.*, p. 581).

2. *Ibid.*, p. 582.

3. Durant la première nuit, Émile tente d'imaginer qui peut donner du plaisir à sa sœur : « il se comparait à cet individu et s'opposait à lui » (*ibid.*, p. 581).

4. Voir MAGNY Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris : Éditions du Seuil, 1948, pp. 44-61.

5. CHANDLER R., « Spanish Blood » [décembre 1933], in *The Simple Art of Murder*, New York : Vintage Books, 1988, p. 44 : « Delaguerra se laissa tomber de côté, griffant l'air de ses mains. [...] Il attrapa une cheville dans sa chute. Une crosse de pistolet manqua son crâne, atterrit sur son épaule gauche, et une douleur fulgurante lui

récit en s'orientant par rapport à Delaguerra (« close to him », « sidewise », « under him », « from him ») et mentionne la douleur du policier. La narration « objective » se place donc du côté de l'agent de l'ordre. Son adversaire souffre aussi mais sa douleur n'est perçue que par un souffle, son corps est réduit à des fragments (« an ankle », « a knee ») et le truand apparaît finalement comme quelque chose d'indéfini dans l'obscurité (récurrence des articles indéfinis, des tournures impersonnelles, de « something »). Il n'est qu'un objet que l'on peut frapper sans aucune pitié.

Deuxièmement, la nudité des faits narrés par cette technique objective peut provoquer un effet bien plus grand que toute interprétation, tout commentaire qui tend à affaiblir le choc d'un événement brutal¹. Outre l'effet de surprise, c'est aussi l'aspect irrationnel et inarticulé de la violence que cette narration restitue. Ainsi, lorsque Delaguerra questionne un informateur buvant un verre devant sa fenêtre, celui-ci est soudainement abattu :

Glass tinkled at the window. There was a sound like the loose slap of a glove. A small piece of the window glass dropped to the bare stained wood beyond the carpet, almost at Joey Chill's feet.

The little man stood quite motionless for two or three seconds. Then the glass fell from his hand, bounced and rolled against the wall. Then his legs gave. He went down on his side, slowly, rolled slowly over on his back.

Blood began to move sluggishly down his cheek from a hole over his left eye. It moved faster. The hole got large and red. Joey Chill's eyes looked blankly at the ceiling, as if those things no longer concerned him at all.²

La scène est violente et inattendue. Il n'y a d'ellipse ni de la mort ni du sang. Au contraire, le meurtre est décrit, de manière très cinématographique, avec un soulignement des détails (gros plans sur le bout de verre, puis sur la blessure qui grossit) et un déroulement au ralenti. Cependant, la narration suit cette mort à distance. Il n'est pas fait mention de la douleur de la victime ou de l'horreur du témoin devant le crime. D'un point de vue objectif, l'élimination d'un homme se réduit au bruit d'un soufflet (« loose slap of a glove »), à un petit bris de verre et à un trou dans la fenêtre qui concorde avec celui dans le corps de Joey. La mort est venue de l'extérieur et est considérée de l'extérieur par le policier, voire par la victime quand elle a expiré. Dans cette perspective, une quelconque identification du public demeure très improbable.

traversa le bras. On entendait une respiration lourde et chaude. Quelque chose vint heurter, sans grande force, son chapeau de paille. Il y eut un grognement aigu et déchirant près de lui. Delaguerra roula sur lui-même, tordant la cheville qu'il tenait, coinça un genou sous son épaule et se redressa d'un bond ».

1. Voir MAGNY C.-E., *L'Age du roman américain*, op.cit., pp. 56-59.

2. CHANDLER R., « Spanish Blood », op.cit., p. 48 : « Il y eut un bruit de vitre brisée, un son pas plus fort que le soufflet d'un gant. Un petit bout de vitre tomba sur le plancher, presque aux pieds de Joey Chill.

Le petit homme resta absolument immobile pendant deux ou trois secondes. Puis son verre lui tomba des mains et rebondit deux ou trois fois sans se casser, avant d'aller rouler dans un coin de la pièce. Puis ce furent les jambes de l'homme qui cédèrent, et Joey Chill tomba sur le côté, lentement, roula lentement sur le dos.

Le sang se mit à couler lentement sur sa joue, d'un trou au-dessus de son œil gauche. Puis le flot se fit plus rapide et le trou de plus en plus rouge. Les yeux de Joey fixaient le plafond d'un air absent, comme si rien de ce qui se passait dans la pièce ne présentait plus aucun intérêt pour lui. »

Au cinéma, la crainte de l'identification est d'autant plus forte que le spectateur voit « directement » – sans passer par un intermédiaire linguistique – la scène qui lui est offerte. Avant même de sympathiser avec un personnage, il identifie sa perception à celle de la caméra. Le film peut jouer sur cette « identification primaire », en la modulant ou en la renforçant par des « identifications secondaires » aux personnages qui assistent à l'exécution¹. Dans *The Public Enemy*, par exemple, lorsque Tom et Matt décident de se débarrasser du truand « Putty Nose », un plan montre Cagney derrière sa victime assise devant un piano. Le gangster joue avec sa proie, en lui souriant et en lui laissant croire qu'elle peut l'amadouer. Quand Tom sort son revolver, la caméra détourne le regard et cadre Matt qui, saisi, fixe ce qui est en train de se passer en hors-champ. Des détonations retentissent en *off* et Cagney revient dans le champ, déclare qu'il va appeler sa maîtresse (« I guess I'll call up Gwen. She ought to be home by now »²). Ce qui choque, c'est autant la banalité de cette phrase après avoir tué que l'association implicite entre le meurtre et la libido. Tom prend plaisir dans l'exécution tandis que Matt reste horrifié, fixant toujours le hors-champ : face au spectacle de la mort, coexistent deux attitudes dont l'une est privilégiée par la caméra.

La séparation peut également se faire entre l'exécuté et son bourreau. Dans *Little Caesar*, où le gangster occupe la majeure partie du film, le public s'est familiarisé avec le personnage. Or, juste avant d'être abattu, il se rapproche du « cinquième hors-champ »³ en se réfugiant derrière un écran au premier plan – le panneau publicitaire –, se plaçant ainsi au plus près du public. C'est donc aussi un espace hors-cadre que



Être du bon côté de la loi... (*Little Caesar*)

l'inspecteur Flaherty a dans le collimateur quand, l'instant d'après, il braque une mitraillette face à la caméra, criant à Rico et au public : « Are you coming out or do you want to be carried out ? »⁴. Il s'agit autant de débusquer Rico que de le détacher du spectateur. Si le gangster refuse d'obéir, la caméra obtempère et se place derrière Flaherty, du bon côté du fusil et de la loi, quand

1. Voir METZ C., *Le Signifiant imaginaire, op.cit.*, pp. 65-73.

2. « Je pense que je vais appeler Gwen. Elle devrait être rentrée à la maison maintenant. »

3. Voir BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986, p. 39.

4. « Tu veux sortir tout seul ou les pieds devant ? ».

il ouvre le feu. La mort de Rico est ainsi une double séparation : abandonné par Joe qui ne veut plus frayer avec le crime, il est également délaissé par le spectateur que la caméra range auprès de Flaherty.

D'autres œuvres, au contraire, attisent l'identification pour mieux punir le spectateur. La fin alternative de *Scarface* – imposée par la censure et montrant le jugement et l'exécution légale de Tony – en offre un bon exemple. Le film s'est auparavant fait l'écho des critiques habituelles quant à la glorification des gangsters et de leur violence par les médias. Ce reproche est implicitement répété lorsque le juge qui condamne Tony dit, face à la caméra : « You've commercialized murder... »¹. Par la caméra subjective, la sentence ne s'adresse pas seulement au chef de l'organisation criminelle, mais aussi au divertissement immoral et à son public. La punition de cette débauche joue sur la « pulsion scopique » du spectateur : on lui donne à voir la mort jusqu'à la lie. La caméra subjective réapparaît lorsque le directeur de la prison lit l'ordre d'exécution devant la cellule que partagent Tony et les spectateurs. Plus encore, le public se voit presque passer la corde au cou lors d'un gros plan sur le visage du bourreau qui regarde la caméra avant de mettre une cagoule sur l'objectif. La superposition des identifications primaire et secondaire confond le truand et le spectateur dans le châtimement. L'obstruction par la cagoule est à la fois une frustration du désir voyeuriste, sa punition et une libération. Elle identifie le spectateur au condamné, mais lui fait grâce de la suite. En effet, à l'écran noir succèdent des plans sur les témoins – graves ou terrifiés – puis sur les bourreaux actionnant le mécanisme, avec un bruit de trappe suffisamment explicite. L'occultation de la mort sauve le public et les nouveaux relais spectatoriels – les témoins officiels – indiquent l'attitude à adopter face à une exécution. Le spectacle de la mort peut ainsi se disculper d'exciter les plaisirs morbides pour se targuer de détourner du crime.

Le voyeurisme peut enfin se justifier par le choc qu'il provoque. Encore une fois, le plaisir n'est pas nié, mais détourné vers de plus nobles desseins. Joseph T. Shaw, rédacteur en chef de *Black Mask*, imaginait ainsi le goût de son lecteur idéal, « responsive to the thrill of danger, the stirring of clean, swift, hard action »². Cependant, dans le même éditorial intitulé « Greed, Crime, and Politics »³, certaines limites sont posées à cette violence : ce qui choque ne doit pas être gratuit, mais rendre un service public en dénonçant le crime et notamment la corruption politique⁴. Ainsi, dans « Kick-back », la violence doit profiter au bien commun. Le patron du journaliste Harrigan lui interdit de révéler les accointances du politicien véreux avec la pègre car sa mort va tellement indigner les lecteurs qu'elle provoquera sans doute une réaction citoyenne contre le crime.

Un discours assez similaire domine dans les tabloïds américains, où se mêlent les logiques commerciales et punitives. Carol Squiers⁵ situe la naissance de cette nouvelle presse populaire à New York le 26 juin 1919 avec la création du *Daily News*. Les progrès de la reproduction photographique ont accouché d'un quotidien qui regorge d'images choquantes et qui rencontre bien-

1. « Vous avez commercialisé le crime. »

2. SHAW J.T [avril 1933], in SMITH E., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, p. 28 : « sensible au frisson du danger, au remous de l'action propre, rapide, dure ».

3. « Avidité, crime et politiques »

4. *Id.*

5. SQUIERS Carol, « "And so the Moving Trigger Finger Writes" », *art.cit.*.

tôt un lectorat massif (le *Daily News* dépasse le million de lecteurs quotidiens en 1925) ; rapidement, d'autres titres apparaissent sur le marché¹. Plus encore que les journaux traditionnels, les tabloïds font commerce du crime². La concurrence faisant rage autant que la guerre des gangs, la surenchère éditoriale porte sur les photographies des truands abattus. Après le massacre dit de la Saint Valentin, orchestré par Capone à Chicago le 14 février 1929, la stratégie médiatique connaît un nouveau tournant dont l'ouvrage journalistique *X Marks the Spot* est emblématique³. Retraçant en images la guerre des gangs, ce recueil d'articles se constitue de photos non-censurées de cadavres. Auparavant, dans les journaux, les morts étaient dissimulés par une croix (le X mentionné dans le titre et récurrent dans *Scarface*) ; les corps sont désormais montrés aux lecteurs. La pratique se généralise et certaines dépouilles donnent lieu à des clichés célèbres. Ces images sanglantes rappellent la pratique du supplice, dans la mesure où les corps brisés sont exposés au regard public. Elles n'ont pas ni la pudeur du cinéma, ni même le prétexte de la fiction. Elles sont le produit d'une mise à mort réelle qui peut heurter le public. C'est justement par ce choc que les tabloïds justifient leur entreprise. Dans *X Marks the Spot*, le journaliste se défend de tout voyeurisme en arguant de l'effet bénéfique que ces images pouvaient produire :

Editors have at last realized the terrific force a death picture can exert, particularly in driving home the lesson that the underworld has present day civilization in its grip. The ultimate good of the death picture far outweighs the shock that it may have on a certain delicate emotional segment of the newspaper readers.⁴

Dans ces lignes sont résumés quelques arguments courants pour excuser le spectacle de la mort. La violence des gangsters est une menace pour la civilisation ; elle est prête à entrer dans nos demeures. Néanmoins, plutôt que d'occulter le danger, il faut lui faire face et ces publications que nous rapportons chez nous permettent de prendre conscience du danger. La violence ne doit pas seulement être dissuasive mais aussi épiphanique, en révélant la menace du crime. Au champ lexical de l'insanité ou du dégoût se substitue celui de l'énergie (« terrific force », « shock ») qui transforme le scandale de cette exhibition en une vertu. Alors que la dignité impose normalement de détourner le regard d'un tel spectacle, la bonne conduite consiste ici à regarder la mort en face. L'indignation du public est minimisée : elle n'est pas certaine (« may ») et surtout elle serait le fait d'un lectorat délicat et émotif, c'est-à-dire efféminé ou n'appartenant pas aux classes populaires auxquelles s'adressent les tabloïds. Les autres lecteurs ne sont pas si timorés. Le désir sadique revêt ainsi le respectable habit de la citoyenneté. La pulsion qui sous-tend le commerce de la mort est sublimée en un traitement de choc contre le crime.

1. Le *Daily Mirror* ou *The Evening Graphic*, pour la seule année 1924 à New York.

2. *Ibid.*, p. 42. Selon une étude, en 1926, le *Daily News* consacrait plus d'un tiers de son espace éditorial à l'actualité criminelle, surpassant ainsi le pourcentage pourtant élevé (10,7 %) que lui accordait la presse traditionnelle.

3. À ce propos, voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., pp. 68-73.

4. ANDREWS Hal, *X Marks the Spot, Chicago Gang Wars in Pictures*, Spot Publishing Co., 1930, p. 1: « Les rédacteurs en chef ont enfin compris le formidable pouvoir qu'une photographie de mort peut exercer, notamment en apportant dans les foyers l'enseignement que la pègre détient désormais la civilisation entre ses mains. Le bénéfice final de la photographie de mort dépasse largement le choc qu'elle peut produire sur une certaine tranche, délicate et émotive, des lecteurs de journaux. »



... du bon côté des barreaux...



... et du bon bout de la corde (*Scarface*)

Dans les discours accompagnant les mises à mort, le plaisir n'est jamais nié. Il est pris en compte et exploité par les œuvres qui le condamnent, le corrigent, le détournent et le réutilisent. L'identification peut servir à punir le voyeurisme du public. Le choc que représentent des images de mort se justifie par la prise de conscience citoyenne qui peut en découler. Les anciennes vertus dissuasives du spectacle de l'exécution s'intègrent aux impératifs du divertissement.

2.2. Dédramatisation de la mort : répétition et légèreté

Il convient de distinguer le discours tenu des effets produits par ces œuvres. Le choc du spectacle de la mort, s'il est indéniable, ne doit pas être surévalué. Le contexte historique, mais aussi les modalités de l'exécution et de sa représentation ont pu édulcorer le châtement. En effet, la profusion des tueries, dans les tranchées ou dans la culture de masse, n'est pas sans effet sur le public. La guerre, en même temps qu'elle a engendré un vigoureux pacifisme, n'a-t-elle pas accoutumé à la mort ? L'industrie culturelle, parce qu'elle standardise et répète ses sujets à l'infini, n'a-t-elle pas rendu l'exécution anodine ?

La mise à mort et sa représentation ont été dédramatisées et industrialisées. En cela, elles se sont conformées à la sensibilité du public. Rendue plus acceptable, la représentation se prête moins à la dissuasion qu'à la consommation. Ici encore, le corpus américain fournit les exemples les plus évidents. Cependant, l'Allemagne, meurtrie par la guerre et la crise, a aussi tendance à relativiser le poids de la mort. Cette relativisation se fait d'une part grâce à la modernisation de l'exécution : menée comme une tâche industrielle ou administrative, sans implication ni affect. D'autre part, la culture de masse ôte à la mort de sa gravité. Elle la transforme en un divertissement, éphémère et reproductible. L'exécution devient sans conséquence.

2.2.1. Efficacité de l'exécution industrielle : une mort froide et impersonnelle

L'évolution historique de l'exécution dans les trois pays suit une même tendance à la dédramatisation de la mise à mort. En effet, pour que la peine capitale ne soit plus un événement fauteur de troubles, il s'agit d'éviter qu'elle soit spectaculaire. La censure et la mise au secret sont les méthodes les plus évidentes pour y parvenir mais pas les plus courantes. Les interdictions de publier des comptes rendus aux États-Unis ou dans l'Allemagne de Weimar furent toujours éphémères ou inefficaces¹. Le processus se fait plutôt dans le sens d'une mécanisation et d'une déshumanisation, sous-tendues par un discours d'efficacité et de modernisation. Comme l'avait notamment remarqué Richard Evans, toutes les transformations des méthodes d'exécution (de la hache à la pendaison, de la guillotine à la chaise électrique) et du cérémonial (disparition de la potence, assemblage rapide de la machine, réduction à la simple confirmation de l'identité du condamné et à la lecture du jugement) visent à simplifier et abrégier la mise à mort. Sous prétexte d'une mansuétude envers l'exécuté, cette accélération évite aussi toute identification ou débordement du public. Ainsi, la fin alternative de *Scarface*

1. Voir LINDERS A., « The Execution Spectacle », *art.cit.*, p. 638 ; EVANS R., *Rituals of Retribution*, *op.cit.*

est d'autant plus décente que l'exécution est brève : ni discours de l'échafaud, ni lente agonie du pendu, seulement une trappe qui s'ouvre et un fondu au noir. Tony n'est même pas figuré par Paul Muni mais par un mannequin traîné vers la potence. Le condamné n'est plus une personne et n'a plus d'autre rôle à jouer que celui d'un corps inerte.

Agir promptement et sans appareil, y compris dans les règlements de compte, c'est éviter tout dysfonctionnement aux conséquences désastreuses. Rico, dans *Little Caesar* de LeRoy, abat son ancien complice Tony en une série de fondus enchaînés extrêmement fluides. Il tire sans prendre la peine de s'arrêter et de sortir de voiture ; avant même que le cadavre n'ait fini de dégringoler les marches, un fondu au noir fait place aux funérailles. Rico a tué sans prendre de risques, tirant de loin à l'arme automatique, sans aucune hésitation, sans excitation sadique ni sentiment de vengeance. Cette exécution s'oppose à celle, ratée, de Joe où Rico, armé d'un revolver six coups, face à la caméra, se rapproche lentement de son ami, puis se trouble, s'arrête et recule. Pour fonctionner, la violence du gangster moderne doit transposer dans la rue l'efficacité de l'exécution légale. Si elle peut gêner le spectateur, c'est surtout parce que les pratiques – légales, criminelles, industrielles – et les statuts – homme ou simple objet – se chevauchent : Rico abat son complice comme s'il expédiait une affaire courante. Cette violence du gangster businessman recèle une critique des froides méthodes de l'industrie moderne : de même que le travailleur ne peut s'impliquer affectivement dans une tâche rationalisée, le truand ne fait pas de sentiment quand il tue. Mais, plus précisément, l'inhumanité que l'on impute ici au gangster correspond à la dépersonnalisation de l'exécution en général. Richard Evans a montré que le perfectionnement de la mise à mort légale tendait à sa déshumanisation, dans un processus qui culmine avec la période nazie¹. La mécanisation par la guillotine ou la chaise électrique automatise l'exécution et en efface l'aspect humain. La mise à mort se réduit à une opération administrative qui ne demande aucune implication personnelle de la part du bourreau ou du public. La recherche d'efficacité tend à déshumaniser le condamné.

Il serait néanmoins excessif de lier ce processus à une quelconque tendance totalitariste. La dépersonnalisation de l'exécution s'inscrit plus largement dans la rationalisation des peines, qui relativise la charge affective de la mise à mort. *You Can't Win* de Jack Black donne un exemple de ce conflit entre la peine raisonnable et le *pathos* de sa représentation. Cette autobiographie d'un cambrioleur repentini s'attache non pas à effrayer le lecteur mais à prouver, comptes à l'appui, que le crime ne paye pas. Sa démonstration quasi-mathématique ne s'embarrasse pas de sentiment. Le crime et l'honnêteté étant considérés comme des produits du libre arbitre, la punition doit se fonder sur la raison plutôt que sur l'effroi. Ainsi, la description des châtiments reste sobre et évite tout atermolement. La mort des complices, qui accompagnaient pourtant le

1. Dès le début du Troisième Reich, le criminel n'est officiellement nommé que par son délit (l'incendiaire Van der Lubbe par ex.), son exécution est réduite à un simple acte administratif et les méthodes létales sont mécanisées. L'avènement de la guillotine est à ce propos symptomatique. Adoptée à partir du 14 décembre 1936, elle offre quelque avantage par rapport à la hache. Outre son efficacité, elle évite le contact physique entre le condamné et son bourreau. Celui-ci, indigne d'être exécuté par un homme, est mis à mort par une machine. L'anonymat de l'exécution et la déshumanisation du condamné s'aggraveront encore avec les chambres à gaz, lorsque l'ampleur des massacres permettra une telle pratique. Voir EVANS R., *Rituals of Retribution*, op.cit.

narrateur depuis des années, est réduite à quelques lignes. Elle n'est qu'un fait parmi d'autres dans le récit. Aucune émotion ne semble poindre et le héros ne se détourne pas du crime après ces événements. Cette sobriété interdit une quelconque glorification, mais surtout elle empêche que soit faussé le décompte des avantages et des inconvénients d'une carrière criminelle. La dissuasion ne doit pas être émotive mais raisonnable. Condamné à recevoir le fouet, le narrateur renonce même à raconter le déroulement de la punition au nom de l'objectivité du récit :

In writing these chronicles I have tried to be fair, reasonable, and rational, and rather than chance misleading anybody by overstating the case I will touch only the high points and leave out the details. No hangman can describe an execution where he has officiated. The best he can do is to describe his end of it, and you have but a one-sided case¹.

Au sein d'une œuvre prônant la rationalisation des peines, l'émotion apparaît comme malhonnête et doit être exclue du récit. La mort n'est pas ignorée mais elle s'ajoute simplement à la liste des peines encourues. L'effroi qu'elle inspire ne doit pas entrer en ligne de compte alors qu'il est habituellement le principal argument des tenants de la peine capitale. Même si le roman de Black est un cas particulier, il met en lumière que l'émotion sur laquelle se fonde le contrôle social perd de sa prépondérance.

L'exécution choque d'autant moins que la vie humaine perd de sa valeur. La dépersonnalisation des méthodes létales contribue évidemment à cette dévalorisation ; le contexte historique a pu également y participer. Cette critique de la modernité est un lieu commun : le sentiment d'une contingence de l'individu, quotidiennement ressenti par l'homme perdu dans la foule des métropoles, est devenu cuisant avec les millions de morts de la guerre. Après un tel conflit, certaines figures – souvent associées aux gouvernants – sont dénoncées pour leur légèreté à manipuler ou détruire les vies humaines. Présente en France et aux États-Unis, la rancœur est surtout sensible chez les perdants. Ainsi, Mabuse apparaît comme un des responsables du gâchis quotidien en hommes. Comme se plaît à répéter la promotion de *Mabuse – der Spieler*, le criminel joue avec les hommes comme on joue avec les cartes². Dès la première séquence, une main en amorce déploie et bat les cartes des identités que le criminel va revêtir pour détruire les vies humaines. Le Comte Told, hypnotisé par Mabuse lors d'une partie de cartes, est sacrifié au bon plaisir du criminel qui veut s'emparer de sa femme : « Heute ist alles Spielerei »³, déclare Mabuse.

1. BLACK J., *You Can't Win*, New York : The MacMillan Company, 1927, p. 268 : « En rédigeant ces chroniques, j'ai essayé d'être juste, raisonnable et rationnel, et plutôt que de courir le risque de fourvoyer quelqu'un en exagérant la situation, je vais me contenter des points les plus saillants et négliger les détails. Aucun bourreau ne peut décrire une exécution où il a officié. Le mieux qu'il puisse faire est de décrire à partir de son point de vue et vous avez à peu de chose près une situation partielle. »

2. La presse répercute également cette idée, comme on peut le lire dans *Der Film* du 28 mai 1922 : « Mélange de danse et de meurtre, de folle envie de jeu et de cocaïne, de jazz et de razzia. Pas un symptôme de l'après-guerre ne manque à l'histoire. [...] Dans ce tourbillon cynique d'un monde inhumain, il n'y a place ni pour la raison, ni pour la logique, mais seulement pour le Jeu. Mais pendant que les autres sont occupés à la table de baccara, le Dr Mabuse joue avec des vies humaines et le destin des hommes » (in LANG F., *Trois lumières : Écrits sur le cinéma*, Paris : Éditions Ramsay, 2008 pp. 99-100).

3. « Tout n'est que jeu, de nos jours ».

Il n'est pas le seul à prendre la mort à la légère. Dans l'Allemagne d'après-guerre, tout le monde joue avec les destins humains. Du moins, l'expérience des tranchées, les violences politiques ou les drames de la misère peuvent laisser l'impression que la vie n'a plus grande valeur. Dans le roman de Jacques, cette attitude est directement liée au récent conflit. Ainsi, le narrateur fustige les dirigeants et leur inconséquence :

Dies Leben war durch Jahre nichts anderes gewesen als eine Lotterie um Sein oder Nichtsein. [...] Sie waren immer gewohnt und entschlossen, alles auf eine Karte zu setzen. Sie führten das ehemalige Leben weiter, in dem sie die Atmosphäre der Zufälle, der rasch aber hastig und vorübergehend die Nerven betäubenden Zustände aus der Kriegszone in das ganze zum Frieden zurückgekehrte Volk warfen, sein Klima zu ihren Bedürfnissen umschufen.¹

Le droit et la raison sont remplacés par le hasard. La mort peut survenir à tout moment, sans motif ; elle n'est qu'une coïncidence. Alors que la France s'indigne de tout cadavre qui pourrait s'ajouter au massacre, la guerre a-t-elle, par-delà l'horreur, désensibilisé le public allemand ? L'idée n'était en tout cas pas étrangère au discours criminologique de l'époque. Ainsi, Moritz Liepmann dans *Krieg und Kriminalität in Deutschland* parle clairement d'une dévalorisation de la vie humaine : « Psychologisch darf eines jedenfalls nicht unterschätzt werden : die zur gewohnten Lebensform gewordene Todesgefahr [...] schuf ein Eintagsgefühl, das auch den Wert für fremdes Leben schwinden ließ. »². Si l'exposition à la mort faisait craindre, dans les corpus américain et français, une épidémie du plaisir sadique, l'expérience des tranchées pourrait également avoir pour conséquence une mithridatisation à la violence.

Nous nous garderons pourtant d'avancer grossièrement que la guerre a dédramatisé la mort. Le traumatisme de 1918 est trop vif et des citations comme celle de Norbert Jacques dénoncent plutôt qu'elles n'énoncent la dévalorisation de vie humaine. Il faut examiner ce qui, dans et outre l'expérience de la guerre, a contribué à cette contingence de l'individu : la massification et l'industrialisation de la violence. Une brutalité, qui concerne moins l'homme que la machine, qui n'est pas individuelle mais répétée à l'infini, anonymement, peut sembler perdre de son importance existentielle. Si la mort du gangster se produit de manière industrielle, d'autres œuvres, tel *Berlin Alexanderplatz*, s'opposent à cette destruction standardisée.

L'industrialisation de la mort est surtout flagrante aux États-Unis. Les tueries y sont mé-

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 11 : « Cette vie n'avait été, des années durant, qu'une loterie sur l'être et le néant. Ils avaient gardé l'habitude de tout miser sur une seule carte et y étaient constamment prêts. Ils continuaient à vivre comme avant, à la seule différence qu'ils précipitaient à présent tout un peuple revenu à la paix dans cette atmosphère où nous sommes tous livrés aux hasards, dans ces situations qui remontaient aux champs de bataille et qui fatiguaient les nerfs rapidement mais durablement. Ce faisant, ils changeaient l'atmosphère dans laquelle le peuple était plongé et en créaient une propice à satisfaire leurs propres intérêts. »

2. LIEPMANN M., *Krieg und Kriminalität in Deutschland*, op.cit., p. 38 : « En tout cas, il ne faut pas sous-estimer un aspect psychologique : le danger de mort, auquel se sont habitués les êtres vivants, [...] a engendré un sentiment inhabituel qui fait vaciller la valeur accordée à aux autres vies ».

canisées et standardisées. L'arsenal du gangster par exemple est un produit de l'industrialisation. La mitraillette Thompson et le Luger Parabellum, inventés pour la guerre et réutilisés par les anciens combattants, sont des souvenirs traumatiques des tranchées ; ils sont surtout fabriqués en série pour un massacre de grande ampleur¹. Contrairement aux récits du XIX^e siècle concevant le meurtre comme un bel art, où une arme du crime raffinée tuait un personnage en particulier, les gangsters se mitraillent avec des fusils manufacturés, sans trop prêter attention aux dommages collatéraux. Par ailleurs, ils s'aident d'un autre outil standardisé : la voiture. Avec la démocratisation de l'automobile – et la politique commerciale de Ford notamment –, de plus en plus d'Américains peuvent se payer un véhicule. Les règlements de comptes en voiture se multiplient, chacun pouvant se retrouver du mauvais côté du volant : après avoir abattu Tony, le Rico de LeRoy manque d'être tué par ses rivaux achetés dans une camionnette et il est finalement abattu par Flaherty tirant d'une voiture. Le truand peut aussi être embarqué par des concurrents pour être éliminé plus loin. La pratique est assez courante pour donner lieu à une expression argotique : « Taken for a ride – [...] the most feared of the gangland reprisals » explique le narrateur de *Scarface*². Ces éléments ne sont pas considérés comme de simples accessoires du gangstérisme ; ils sont souvent perçus comme un des fondements de la nouvelle criminalité. Ainsi, le secrétaire personnel de Roosevelt, Louis M. Howe écrivait : « the success of this new and thriving national organization has been largely due to modern invention. Successful hold-ups, gang killings and profitable kidnappings have been made possible by the automobile and the machine gun... »³. La brutalité du gangster est essentiellement technique, standardisée et reproductible à l'infini.

Cette modernisation permet de multiplier les morts. Aux États-Unis, les cadavres s'accumulent au fil des pages. Si le roman policier traditionnel se fonde généralement sur un meurtre que toute la narration tend à élucider, le polar américain qui émerge dans les années 1920 intègre les morts au cours de son récit, comme des péripéties, voire des accidents de parcours. Une nouvelle de Hammett donne le ton par son sous-titre : « Bodies Piled Up »⁴. En effet, l'enquête débute lorsque s'ouvre le placard d'une chambre d'hôtel d'où dégringolent trois cadavres. Le détective en charge de l'affaire découvre bientôt qu'un chef mafieux

1. Benoît Tadié (*Le Polar américain, op.cit.*, p. 73) rappelait dans son ouvrage l'histoire de ces armes fétiches du polar et du film de gangsters américains. La mitraillette Thompson fut inventée en 1917-1918 par un capitaine de l'armée américaine. Si elle rata sa vocation et arriva sur le marché après la signature de l'armistice, elle n'intéressa pas moins la pègre par sa cadence de tir. Sa récupération par les truands marqua un tournant dans la guerre des gangs comme en témoigne *Scarface* de Hawks. Le Luger Parabellum 9 mm est d'origine allemande. Produit en masse, il deviendra l'arme de poing standard de l'armée wilhelmienne et un trophée courant pour les soldats américains. En plus de la massification de la violence, cette arme peut également symboliser la peur d'une violence étrangère.

2. TRAIL A., *Scarface.*, p. 45 : « emmené faire une balade » – [...] la plus redoutée des repréailles de la pègre ».

3. HOWE L.M., « Uncle Sam Starts After Crime », *Saturday Evening Post*, 29 juillet 1933, n° 206, cit. in RUTH D., *Inventing the Public Enemy, op.cit.*, p. 55 : « Cette nouvelle et terrifiante organisation doit largement son succès aux inventions modernes. Les braquages réussis, les meurtres entre gangs et les kidnappings lucratifs ont été rendus possibles par l'automobile et la mitraillette... ».

4. HAMMETT D., « House Dick » [*Black Mask*, 1^{er} décembre 1923], in *Nightmare Town, op.cit.*, pp. 42-54.

a monté ses deux lieutenants l'un contre l'autre et que cette rivalité est, incidemment, à l'origine du triple meurtre : l'un des truands s'est trompé de chambre et en a massacré les occupants. Les cadavres sont ici innocents et accidentels, anecdotiques dans la guerre des gangs. Le plus souvent, ils s'amoncellent avec une légèreté déconcertante, comme dans *Red Harvest*. Le roman débute par une mort conventionnelle – qui précède et motive le récit policier. Cependant, ce meurtre est facilement résolu, mais l'enquête se poursuit et finit par comptabiliser une trentaine de cadavres.

Alors qu'un seul meurtre pouvait suffire à bâtir un roman, la mise à mort, par sa répétition et sa massification, perd de sa valeur. La dissuasion s'en trouve émoussée, et le sens même de la mort semble érodé. Parallèlement aux assassinats individuels qui choquent encore la sensibilité civilisée, une brutalité de masse, absurde et anonyme, a émergé. Cette coexistence est remarquable dans le corpus allemand, influencé par la *Lebensphilosophie*, où la destruction créative est opposée à une élimination industrielle. Ainsi, dans *Berlin Alexanderplatz*, la mort, loin d'être les prémisses d'un renouveau, apparaît comme une simple élimination quand elle est aseptisée et impersonnelle. Les abattoirs à bestiaux – dont la description occupe deux chapitres et dont l'évocation parcourt le roman – sont comparés à une exécution légale : « Es handelt sich nur um eine Ermittlungsverfahren gegen eine gewisse Person, eine gewisse Person in Sachen x gegen y »¹. Le condamné et le bétail se confondent ; la mort est ici automatisée, dépersonnalisée (« x gegen y », « gewisse », répétition de « Person ») et réduite (« nur ») à une procédure administrative dont l'article indéfini fait sentir la banalité. Elle est déshumanisée comme l'annonçait le titre du chapitre : « Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh, wie dies stirbt, so stirbt er auch »². La référence biblique³ est d'autant plus ironique qu'il s'agit de dénoncer la perte d'âme de l'ère industrielle. La destruction de masse, propre à la grande ville, ses usines et ses foules, s'oppose à la Mort en tant que renouveau. Cette violence exclusivement destructrice se rapproche de celle d'un personnage comme Reinhold dont on dit que « er die kalte Gewalt ist, an der sich nichts in diesem Dasein verändert »⁴. En effet, quand il étrangle Mieze, l'abattoir est à nouveau évoqué : « Darauf schlägt man mit der Holzkeule dem Tier in den Nacken und öffnet mit dem Messer an beiden Halsseiten die Schlagadern »⁵. Après sa mort, Mieze est transformée par les enquêteurs qui examinent son cadavre : « sie ist nur noch ein Kriminalfall, ein technischer Vorgang, wie man einen Telephondraht legt [...]. Man macht eine Moulage von ihr, malt alles in natürlichen Farben an, das ist täuschend

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 139 : « Il ne s'agit que d'une information pénale contre une certaine personne, une certaine personne dans l'affaire x contre y ».

2. *Id.* : « Car il en va de l'homme comme de la bête : telle la mort de celle-ci, telle la mort de celui-là ».

3. En effet, la citation de *L'Écclésiaste* continue ainsi : « ... et un souffle identique est à tous deux ; la supériorité de l'homme sur la bête est nulle car tout est vanité » (*L'Écclésiaste*, III, 19, trad. de GUILLAUMONT Antoine, in DHORME Édouard (éd. de) *La Bible, Ancien Testament*, vol. II, Paris : Gallimard, 1973, p. 1510).

4. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 414 : « il est la violence froide, à laquelle rien dans son existence ne peut changer ».

5. *Ibid.*, pp. 452-453 : « Là-dessus, on frappe la bête avec le gourdin en bois et l'on ouvre avec le couteau les carotides des deux côtés de la gorge ».

ähnlich, eine Art Zelluloid »¹. Mieke est réduite à une procédure technique. La métaphore, récurrente dans le roman, du flux vital évolue vers celle de la ligne téléphonique. Même le cadavre est figé ; il ne se décompose pas – ce qui serait encore un travail de la vie –, il est transformé en statue de celluloid.

À l'inverse, le renouveau de Biberkopf est un processus intime. Sa mort n'est pas une opération technique ou une procédure administrative. Elle prend la forme d'un procès où se présentent les protagonistes de son passé qui dressent le bilan de sa vie et l'accusent. Franz n'est pas un anonyme ; il porte une responsabilité et, de ce fait, gagne en identité, se faisant appeler par son nom complet². Cette mort n'est pas édulcorée. Au contraire, elle est douloureuse et cette douleur est décrite comme salutaire : « Hier ist zu beschreiben, was der Schmerz mit Franz Biberkopf tut. [...] Es ist zu feiern, was der Schmerz mit Franz Biberkopf tut »³. La destruction ne signifie pas ici la disparition de Franz Biberkopf, mais sa transformation. Comme chez Nietzsche, la douleur est nécessaire à la vie ; elle est impliquée par toute action et par toute création⁴. La Mort l'emporte sur Babylone, la ville déshumanisante⁵, et prélude à une nouvelle existence.

2.2.2. La représentation de la mise à mort dans le divertissement de masse

L'industrialisation de la mise à mort concerne aussi bien son exécution que sa représentation. Toutes deux suivent le même mode de production : standardisée, pouvant être reproduites à bas prix. La fréquence des meurtres est décuplée par la diffusion de masse de leur spectacle. Cette quantité sert à propager la punition mais est aussi à l'origine d'un changement qualitatif : le spectacle de la mort perd de son éclat et de sa gravité pour ne devenir qu'un divertissement. Le public consomme quotidiennement une mort légère. La dissuasion s'émousse et le star-système rend certains gangsters immortels.

La guerre des gangs fournit aux journaux leur lot quotidien de meurtres. Le lecteur devient familier de ce spectacle. L'industrialisation – des armes, des véhicules, mais aussi des publications – facilite une production de cadavres aussi régulière qu'élevée. Dans *Scarface* de Hawks, les coups de feu tuant Big Louis déclarent une guerre des gangs mais lancent surtout une course médiatique. Le premier plan-séquence du film perdure ainsi dans la séquence

1. *Ibid.*, p. 379 : « elle n'est plus qu'une affaire criminelle, un processus technique, comme on pose une ligne de téléphone [...]. On fait un moulage d'elle, on peint tout en couleurs naturelles, c'est à s'y tromper, une espèce de celluloid ».

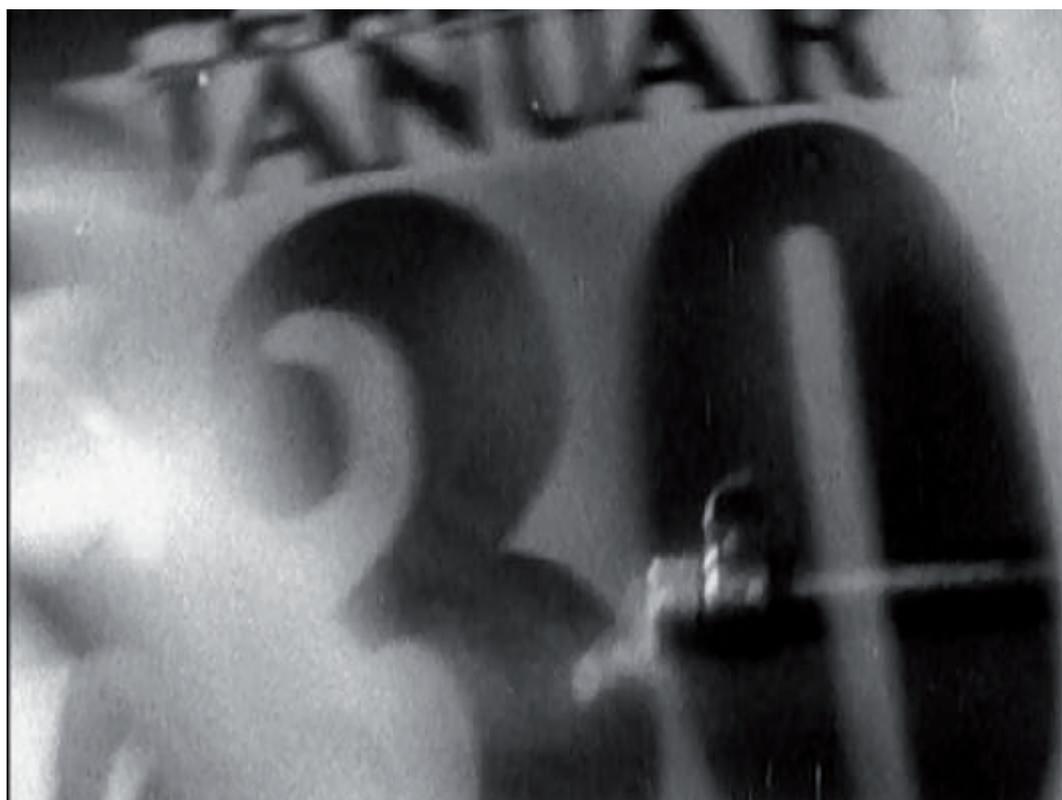
2. *Ibid.*, p. 448.

3. *Ibid.*, p. 441 : « Il faut décrire ici ce que la douleur fait de Franz Biberkopf. [...] Il faut fêter ce que la douleur fait de Franz Biberkopf ».

4. Cette douleur fait de l'homme à la fois un objet – de la souffrance – et un sujet créateur. C'est en ce sens que Nietzsche parle de la grande souffrance : « La discipline de la souffrance, de la *grande* souffrance, ne savez-vous pas que c'est *cette* discipline seule qui a produit toutes les élévations de l'homme jusqu'à présent ? [...] Dans l'homme, le *créateur* et la *créature* se trouve unis » (NIETZSCHE F., *Par-delà bien et mal*, in *Œuvres, op.cit.*, § 225, p. 672).

5. « Verloren hat die Hure Babylon, der Tod ist Sieger und trommelt sie davon » (DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz, op.cit.*, p. 444 : « Babylone la putain a perdu, la mort a vaincu tambour battant »).

suivante : le travelling qui traversait le restaurant de Colosimo est prolongé par celui qui débouche sur le bureau d'un rédacteur en chef ordonnant que l'on fasse les gros titres sur ce meurtre. Les premières détonations actionnent les rotatives¹. Plus tard, la guerre entre Tony et le gang des quartiers Nord est représentée en un montage parallèle à valeur itérative comme si les règlements de compte s'enchaînaient au rythme de la Thompson et des journaux à gros tirages. Un plan est particulièrement explicite : à l'image d'une mitrailleuse en amorce se superpose celle d'un calendrier qui s'effeuille lorsque l'arme tire sa rafale. Le plan ne dure que deux secondes, les pages volent d'elles-mêmes, des dizaines de balles sont envoyées sans que le tireur ou la cible n'apparaissent. Rapidité, automatisme, quotidienneté et anonymat :



Quotidienneté et automatisation de la mort

tout ceci concourt à rendre la mort anodine. L'industrialisation facilite et accroît les tueries ; elle permet aussi leur banalisation.

Ironiquement, alors que la mise à mort, devenue obscène, tend à se privatiser, on ne l'a jamais autant vu représentée et de manière aussi triviale. Le développement des transports, des réseaux médiatiques, des techniques de reproduction a permis à la guerre des gangs puis à la

1. Au demeurant, le parallèle entre la presse et l'arme automatique a souvent été fait à cette époque : la mitrailleuse Thompson était surnommée *typewriter* et, dans le film de Hawks, Tony s'exclame avant de tirer une rafale : « I'm gonna write my name all over this town ! » (« Je vais écrire mon nom dans toute cette ville ! »).

lutte contre le crime de s'exporter hors des grandes villes pour devenir un spectacle international. La mort devient un *show*. Fictive ou authentique, elle relève de l'*entertainment*. Le corpus se fait souvent l'écho de cette trivialité. De *Scarface* aux discours de Hoover, on reproche fréquemment aux journaux et aux films de présenter les tueries comme un vaste amusement. En effet, les motifs de la mort et du divertissement ont tendance à se superposer. Dans « *Gun-down* » de Paul Cain, l'ancien cascadeur Johnny Dolin est employé par Halloran non pas pour le protéger mais pour lui permettre de jouir du danger en l'exposant aux balles d'un tueur : « I'm just another actor in his show, explique Dolin, [...] That's Halloran's idea of fun... »¹. La violence devient follement amusante, notamment parce qu'elle perd en authenticité comme en témoigne sa proximité – fréquente – avec le cinéma. Elle semble être le ressort d'un vaste film où la mort est sans conséquence. Dans une nouvelle de Chandler, « *Blackmailers Don't Shoot* », le détective Mallory tente de vendre à l'actrice Rhonda Farr quelques lettres compromettantes : le marché ne se fait pas et, après autant de trahisons que de péripéties, l'histoire se solde par sept cadavres. À la dernière mort succède une ellipse qui permet à Rhonda de donner abruptement la raison de ce jeu de massacre : « *Publicity, darling. Just publicity* »². L'actrice avait besoin de faire parler d'elle pour renouveler son contrat. Elle provoque – certes, involontairement – un massacre pour n'en retirer que le bruit qu'il va faire. Plus qu'un véritable plaisir sadique, c'est la violence dans son aspect spectaculaire qui est recherchée. Pareillement, certaines publicités pour *Underworld* de Sternberg se présentent comme de véritables rapports d'exécution. À quelques colonnes de la critique du film, un article annonce « *Bull Weed is hanged* »³. Par sa présentation typographique, le texte publicitaire joue sur la confusion entre divertissement et mise à mort réelle. La pendaison fictive du truand – que le film avait laissée en suspens – apparaît comme un fait avéré, contribuant ainsi à relativiser la gravité d'un tel événement. La mort et l'industrie culturelle se côtoient et se nourrissent l'une de l'autre. Leur juxtaposition n'est pas rare. Elle ne signifie pas que l'industrie culturelle prend un aspect funeste, mais que la mort acquiert la légèreté du divertissement.

Probablement faut-il aussi chercher une cause de cette légèreté dans le support même de la représentation. De même que l'exécution, en modernisant ses méthodes létales, s'adapte à la nouvelle sensibilité, son spectacle à l'ère de sa reproductibilité technique perd de sa solennité⁴. Il devient plus aisément consommable. La valeur culturelle dont s'ornaient certains événements est désormais compromise ; le public les accueille de manière distraite, c'est-à-dire à la manière d'une distraction et avec détachement. Cette réception d'usage se développe par l'habitude, l'accoutumance du public à la chose et lui permet d'acquérir une nouvelle aperception. Ainsi, la reproduction du spectacle de la mort a pu amoindrir la gravité

1. CAIN P., « *Gun-down* », *op.cit.*, p. 213 : « Je ne suis qu'un autre acteur dans son spectacle [...]. C'est l'idée que Halloran se fait de la rigolade ».

2. CHANDLER R., « *Blackmailers Don't Shoot* », in NOLAN W.B. (sous la dir. de), *The Black Mask Boys*, *op.cit.*, p. 253.

3. *The Washington Post*, 2 octobre 1927, p. M1 : « Bull Weed a été pendu ».

4. Voir BENJAMIN Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, t. III, trad. de DE GANDILLAC Maurice, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris : Gallimard.

et le respect que doit normalement imposer une exécution. La dissuasion visée par la peine capitale, dont l'existence même importe plus que l'exhibition de son application, perd une grande partie de sa valeur lorsqu'elle est transposée en une œuvre infiniment reproductible et visible. On comprend mieux que les spectacles d'exécution et les règlements de compte puissent n'être pas tant des sujets d'horreur que des objets triviaux de consommation quotidienne. Ils sont produits et reçus comme des divertissements, sans gravité ni recueillement. Leur support technique tempère l'éclat des supplices.

La transformation de l'exécution peut également concerner la durée de ses effets, aussi fugitifs que ses consommateurs sont versatiles. L'œuvre reproductible acquiert une fugacité liée à sa possible répétition. Elle est consommée partout et dans l'instant : en est-il de même pour ses effets ? Le spectacle de la mort a, dans la culture de masse, une durée de vie restreinte. Comme le remarque Edgar Morin, « le fait divers est consommé, non pas selon le rite cérémoniel de la tragédie, mais à table, dans le métro, avec le café au lait »¹. La mort est vite oubliée lorsque se présente un autre divertissement. Morin explique cet émoussement moins par la répétition que par l'absence de rituel lors de la consommation du spectacle. Il en déduit que l'identification – donc la dissuasion – par les faits-divers serait moindre que par le théâtre et les films qui pourtant proposent des morts fictives². Cette perspective pourrait expliquer les différents traitements de la mort par les tabloïds et le cinéma : les corps exhibés par les journaux sont plus acceptables car moins proches du public que les cadavres escamotés par la caméra. Cependant, il serait hâtif d'exagérer l'empreinte que laissent les morts au cinéma. Si leur consommation n'est pas dénuée d'une certaine ritualisation (se laisser enfermer dans une salle obscure), elle n'en demeure pas moins banale, voire quotidienne, et facilement renouvelable. Chaque semaine charrie de nouveaux cadavres à l'écran, qui remplacent les fantômes déjà oubliés des films précédents³. *Little Caesar* de Burnett offre un exemple où faits-divers et industrie culturelle se côtoient. Alors qu'il dîne avec sa maîtresse dans un restaurant, Joe Massara est bouleversé en apprenant par les journaux la mort de Tony, mais il

1. MORIN E., « Le revolver », in *L'Esprit du temps*, *op.cit.*, p. 154.

2. *Id.* : « Les morts de faits divers, pourtant bien réels alors que les morts de théâtre sont simulées, sont finalement plus loin du lecteur que les morts shakespeariens ne le sont du spectateur » (souligné dans le texte).

3. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un argument irréfutable, les études sur le pouvoir de dissuasion des films en notaient l'érosion : « In some cases the deterrent influence is short-lived ; the feeling to be good, the unattractive insight into criminal life, or the fear of punishment wearing off rapidly and being completely forgotten. In other cases the deterrent effect of motion pictures disappears in tempting situations or under the pressure of an individual's gang or associates. Many observers get accustomed to the portrayal of the dangers and unattractive aspects of the criminal career and to the inevitable punishment of movie offenders. [...] Some discount the pictures, feeling they are not true to life, and fail to be affected in any way by them » (BLUMER H. et P. M. HAUSER, *Movies, Delinquency, and Crime*, *op.cit.*, pp. 122-123 : « Dans certains cas, l'effet dissuasif est éphémère ; le sentiment de bonté, la repoussante vision de la vie criminelle ou la peur de la punition s'estompent rapidement et sont complètement oubliés. Dans d'autres cas, l'effet dissuasif se dissipe dans les situations tentantes ou sous la pression d'un membre du gang ou des associés. De nombreux spectateurs s'habituent au tableau des dangers et des aspects repoussants de la carrière criminelle ainsi qu'à l'inévitable châtement des délinquants dans les films. [...] Certains ne tiennent pas compte de ces images, les ressentant comme factices, et ne sont en aucun cas affectés par elles »).

n'a pas le temps de s'apitoyer : Olga tourne rapidement la page pour regarder le programme de cinéma et lui propose d'aller voir une comédie¹. La guerre des gangs, consommée par le public comme on mange dans un restaurant, se vide de son importance et ne produit qu'une horreur très limitée. L'exécution apparaît sans pour autant toucher le public.

Ironiquement, certaines figures truandes semblent immortalisées par ces exécutions perpétuelles. La star peut survivre à la peine capitale. Sa *persona* – l'image produite par l'industrie culturelle déterminant ses rôles jusqu'à déborder sur sa vie réelle – peut lui garantir une mort pérenne : le personnage trouve une légitimité à mourir parce que la *persona* de l'acteur implique le décès. Le public s'indignerait qu'on tue Charlie Chaplin, mais s'attend à une fin tragique pour Gabin. Néanmoins, si elle justifie la mort du personnage, la star la contredit en réapparaissant de film en film, en faisant toujours valoir la même image qui a résisté à son précédent décès. La star donne à voir une mort paradoxale : le personnage survit à travers l'acteur qui, à son tour, est associé à la mort de ses rôles successifs. Par la suite, ce décès pourra être répété ou évité, mais ce choix se fera par rapport à un premier cadavre qui a marqué sa *persona* : de Cagney, Muni, Robinson ou Gabin, le public se souvient surtout de les avoir vus mourir. La star offre au truand une image à l'épreuve de la mort.

Ceci est particulièrement sensible avec un acteur comme Humphrey Bogart. Émergeant assez tardivement dans notre période et pas encore hissé au rang de star avant *High Sierra* (1941), *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) et *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), Bogart n'a pas la notoriété de Cagney ou Robinson dans le panthéon truand de l'entre-deux-guerres. Cette importance secondaire peut expliquer qu'on ait d'autant moins de scrupules à le faire mourir : *Bullets or Ballots*, *The Petrified Forest* (*La Forêt pétrifiée*, Archie Mayo, 1936), *Dead End* (*Rue sans issue*, William Wyler, 1937), *Angels with Dirty Faces*, *King of the Underworld* (*Hommes sans loi*, Joe Gurney, 1939), *The Roaring Twenties*, *High Sierra* ne sont que quelques-uns des films qui se terminent mal pour Bogart. Au fil des morts, son image prend une teinte funèbre. Pourtant du même âge que Cagney, Bogart a un visage marqué par le temps, son jeu d'acteur est empreint de lassitude. Il hausse les épaules ou plisse le front ; sa dentition vagabonde, la crispation de sa mâchoire évoque le rictus d'un cadavre, l'expression dernière d'un homme triste. Bogart compose un masque sépulcral. Il ne figure pas seulement l'homme qui a vécu mais celui qui a survécu. Opposant Gabin à Bogart, André Bazin notait que si le destin de la vedette française était de mourir à chaque film, celui de la star hollywoodienne est de perdurer dans la mort². Son personnage de Duke Mantee dans *The Petrified Forest* est à ce titre représentatif. Bandit traqué par la police et condamné à disparaître, Duke échoue à la station-service « The Last Chance ». Il a effectivement l'air d'être au bout de la route : mal rasé, débraillé, il entre dans le restaurant d'un pas lourd et parle d'une voix traînante. Ses mains sont relevées au niveau de son ventre, comme s'il était prêt à frapper mais trop fatigué pour tenir sa garde. Duke semble

1. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 92.

2. « Bogart est l'homme d'après le destin. Quand il entre dans le film, c'est déjà l'aube du lendemain, dérisoirement victorieux du macabre combat avec l'ange, le visage marqué par ce qu'il a vu et la démarche lourde de tout ce qu'il sait. Ayant dix fois triomphé de la mort, il survivra bien sans doute pour nous une fois de plus » (BAZIN A., « Mort de Humphrey Bogart », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol.III, *op.cit.*, p. 84).

être un mort en sursis¹ et quand il s'enfuit, poursuivi par la police, son destin reste en suspens : on apprend par le téléphone qu'« ils l'ont eu », sans savoir s'il s'agit d'une arrestation ou d'une dernière fusillade. La mise à mort est occultée et Bogart flotte encore dans les limbes du hors-champ.

Reproduite à l'échelle industrielle, la mort perd de sa gravité. L'éclat des supplices dont parlait Michel Foucault a été modifié. S'il n'a pas disparu, tout comme la fonction dissuasive de l'exécution, il a sans doute pâli. Au mieux, il se reflète encore dans les stars, qui ont cependant tendance à intérioriser le conflit social. Est-ce à dire que la représentation de la mort du truand n'est plus un objet de dissension ? L'industrie culturelle a-t-elle à la fois faussé la dissuasion et désamorcé la subversion ?

3. Satisfaction et déception des attentes du spectateur dans *Die Dreigroschenoper* et *Angels with Dirty Faces*

Si l'industrie culturelle a transformé la mise à mort, cela ne signifie pas forcément que sa fonction dissuasive, pas plus que sa contestation, n'ont complètement disparu. L'exécution, reproduite à l'infini, choque moins mais impressionne en un sens quasi photographique : elle devient une norme, elle s'impose comme une nécessité aux spectateurs qui y sont fréquemment exposés. Le contrôle social s'appuie ici sur la « règle de la certitude parfaite » précédemment évoquée. Même si l'on n'y prête guère attention, le truand doit mourir. Néanmoins, si la stratégie pénale a évolué – passant de l'événement singulier et exemplaire au quotidien et au convenu – les points de résistance se sont déplacés en conséquence. L'examen de deux œuvres particulières – *L'Opéra de Quat'Sous* de Bertolt Brecht et *Angels with Dirty Faces* de Michael Curtiz – tend à montrer que la subversion de la scène d'exécution se fonde désormais sur un jeu avec les conventions et les attentes du public. Si la pièce de Brecht met surtout en cause le théâtre traditionnel et le système capitaliste dans son ensemble, *Angels with Dirty Faces* fait un usage critique du star-système et de la *persona* de James Cagney².

1. On pourrait même avancer que Bogart s'apparente ici à un mort-vivant dont la figure commence à faire son apparition au cinéma avec *White Zombie* (Victor Halperin, 1932) et plus encore avec les films de vampire (*Nosferatu* et ses épigones). Les mouvements de Bogart dans *The Petrified Forest* peuvent rappeler le Boris Karloff du *Frankenstein* (1931) de James Whale. La comparaison, certes inattendue, trouve néanmoins quelque pertinence dans la carrière de Bogart qui joua le rôle d'un vampire dans *The Return of Doctor X* (Vincent Sherman, 1939).

2. Nous nous garderons cependant d'exagérer la subversion qu'ont pu représenter ces deux œuvres. En effet, loin d'être farouchement rejetées par le public et les institutions, elles se sont particulièrement bien intégrées dans la culture de masse. *Die Dreigroschenoper* fut un succès commercial international, donnant lieu à une adaptation filmique et à des ventes importantes de disques. Cagney, quant à lui, fut nommé aux Oscars pour le meilleur rôle masculin et gagna le NY Film Critics Circle Award pour ce film.

Les deux œuvres se fondent sur des éléments qui mobilisent ainsi les souvenirs et les habitudes du public. *Die Dreigroschenoper* est une réécriture de la pièce de John Gay, *The Beggar's Opera* (1728), d'autant plus présente à l'esprit qu'en 1920 une mise en scène de Nigel Playfair triompha au Lyric Theater de Londres. En outre, la pièce de Brecht reprend quelques éléments traditionnels du récit d'exécution publique en Allemagne : la dernière nuit du condamné, son repas (le *Henkersmahl*), le discours de l'échafaud alors que sonnent les cloches annonçant le couronnement royal mais aussi la mise à mort, conformément à l'usage encore en vigueur¹. La tradition sur laquelle s'appuie le *Dreigroschenoper* est textuelle, scénique mais surtout hétérogène comme viennent le confirmer l'utilisation d'un genre coutumier de foire, la *Moritat*, en ouverture et la réécriture de la *Ballade des pendus* de Villon. Comme l'évoque son titre antithétique, *L'Opéra de Quat'Sous* mêle des références culturelles populaires et classiques, couvrant l'horizon d'attente d'un large public. On pourrait encore citer les nombreuses références bibliques, la réécriture de *Screw-guns* de Rudyard Kipling en un *Kanonnen-Song* ou l'évocation de *l'Urfaust* de Goethe dans la première scène ; on n'épuiserait pas le jeu d'intertextes dont procède le *Dreigroschenoper*. Il faut surtout retenir que ces références sont moins un hommage qu'une réutilisation d'œuvres antérieures. Répondant à Alfred Kerr qui l'accusait d'avoir plagié la traduction de Villon, Brecht argue de son « laxisme fondamental »² quant à la propriété intellectuelle et se compare à un Vandale pour expliquer son attitude face aux classiques. Si les barbares ont brûlé des œuvres d'art, ce n'était pas par mépris de l'art, mais parce qu'ils devaient faire du feu et que ces œuvres étaient en bois. De même, Brecht n'a pas une attitude de révérence envers les textes antérieurs ; il les utilise avant tout comme matériau. Par ces références, il construit sciemment sa pièce comme un lieu commun, répondant à certaines habitudes des spectateurs, mais que Brecht aménage pour lui donner un sens subversif³.

1. Voir EVANS R., *Rituals of Retribution*, op.cit.

2. Voir BRECHT B., *Werke, Schriften 1, 1914-1933*, Berlin – Francfort s./Main – Weimar : Aufbau Verlag – Suhrkamp Verlag, 1992, pp. 315-316.

3. Dans un entretien radiophonique du 28 avril 1929, Brecht et Jhering reconnaissent que les classiques de la littérature avaient perdu de leur sens et de leur subversion par l'utilisation qu'en ont fait les bourgeois (« Der Spießer entgiftete alle rebellischen Gedanken, indem er sich mit ihnen identifizierte » ; « Le bourgeois a neutralisé toutes pensées rebelles en s'y identifiant », dit Jhering). Ce désamorçage vient du fait qu'on a trop respecté les classiques qui devraient surtout avoir, selon Brecht, une valeur de matériau brut à réutiliser. Par la déférence, on a estropié les classiques et on leur a fait perdre de leur éclat : « Aus Furcht vor dem Vandalismus geriet man ins Spießertum. Über die Vandalen sollte man überhaupt vorsichtiger urteilen. Sie verbrannten ja die Holzschnitzereien wahrscheinlich auch nicht nur, weil sie mit ihrem Stil künstlerisch nicht einverstanden waren, vielleicht nicht einmal weil sie überhaupt gegen Holzschnitzereien waren, sondern weil sie Holz für Feuer brauchten. Man hätte unbekümmert an den Materialwert herangehen sollen. » (BRECHT B., « Gespräch über die Klassiker », in *ibid.*, p. 311 : « Pour ne pas être vandale, on s'est fait philistin. Il conviendrait d'ailleurs de faire preuve de beaucoup plus de circonspection pour juger les Vandales. S'ils ont brûlé les bois sculptés, ce n'est vraisemblablement pas pour la seule et unique raison qu'ils avaient des conceptions esthétiques différentes, ni même parce qu'ils méprisaient la sculpture sur bois en général, mais parce que, pour faire du feu, il leur fallait du bois. On aurait dû, l'esprit léger, s'intéresser à la valeur du matériau brut des classiques »).

Dans *Angels with Dirty Faces*, les références sont clairement cinématographiques, en rapport avec la star qu'est James Cagney. Le gangster Rocky Sullivan après des années en prison revient sur les lieux de sa jeunesse ; il retrouve son ami d'enfance devenu prêtre, Jerry Connolly (Pat O'Brien) mais aussi un avocat véreux, Jim Frazer (Humphrey Bogart), et un ancien associé, Mac Keefer (George Bancroft). Alors que Jerry part en campagne contre le crime, Rocky abat les deux gangsters qui voulaient se débarrasser du prêtre incorruptible. Il est condamné à mort et Jerry lui demande de feindre la lâcheté afin que des jeunes voyous (les *Dead End Kids*) cessent de l'idolâtrer¹. L'histoire de ces deux amis, l'un honnête l'autre malhonnête mais réunis dans le couloir de la mort, rappelle bien entendu *Manhattan Melodrama* et Rocky, par sa bravade en cellule, peut faire penser à Clark Gable. Par ailleurs, la présence de deux autres figures truandes – Bancroft et Bogart – suffit à évoquer tout un genre filmique qui a prospéré depuis *Underworld* de Sternberg. Néanmoins, c'est surtout Cagney qui, en tant que star, produit l'intertexte filmique. Gangster par excellence depuis 1931, ses poses (les coups de poing, le pantalon rajusté), son jeu (nerveux) et toute sa *persona* évoquent *The Public Enemy*, où il mourait déjà. Dans *Angels with Dirty Faces*, les deux plans avec travelling sur la même rue à une dizaine d'années d'écart renvoient directement au même procédé utilisé au début du film de Wellman. L'acteur détermine en partie la structure de l'œuvre. La *persona* de Cagney, depuis *The Public Enemy*, allie le gangstérisme et la puérilité. Dans le film de 1931, on voit le petit voyou faire ses premiers coups, maltraiter les filles et monter les échelons du crime, s'enrichir, s'engager dans la guerre des gangs tout en conservant ses gestes et ses tics de langage adolescents. De même, le film de Curtiz résume par une rapide séquence en accolade l'ascension de Rocky dont les paroles (« Whadda ya hear ! Whadda ya say ! ») et les gestes (le réajustement du pantalon, le mouvement d'épaule) rappellent le garnement qu'il a commencé par être. La différence réside dans la brièveté de ce *curriculum vitae* (quelques secondes pour Rocky contre la majeure partie du film pour Tom Powers). Cagney n'a plus besoin de s'imposer comme gangster aux yeux du public car il a déjà fait ses preuves dans les films précédents. Rocky est une figure revenante : il sort d'un long emprisonnement, il a survécu à la Prohibition et à *The Public Enemy* ; Cagney n'a plus qu'à jouer de sa réputation auprès du spectateur.

Par ces références, les deux œuvres jouent sur les attentes du public. Brecht contente à l'excès les habitudes du spectateur en lui promettant une exécution et en lui servant un *happy end*. Comme dans la pièce de Gay, Mackie est gracié pour satisfaire le goût du public : un grotesque messenger à cheval annonce ce retournement qui paraît invraisemblable, mais qui est pourtant propre à la littérature bourgeoise². En effet, le public est venu assister à

1. Au demeurant, la séquence de fin d'*Angels* où les jeunes voyous apprennent par les journaux la mort peu glorieuse de Rocky fait référence à la séquence du début de *Crime School* (Lewis Seiler, 1938), sorti six mois plus tôt, où les mêmes *Dead End Kids* lisent, admiratifs, le compte rendu de l'exécution d'un truand qui fanfaronnait devant la chaise électrique.

2. Ainsi, dans ses « Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* », Brecht écrit : « Bei der Darstellung eines Justizmordes müßte doch damit die Rolle des Theaters in der bürgerlichen Gesellschaft Genüge getan wird, der Journalist,

ce que Brecht appelle un spectacle « culinaire », une consommation d'après-dîner qui doit accompagner et non pas troubler la digestion du spectateur. Ce qu'il voit doit être sans conséquence, sans gravité. Malgré l'imminence de l'exécution, l'assistance tient d'aimables propos insipides. Mackie demande si ses hommes sont bien placés et complimente Polly sur sa robe, Frau Peachum et Brown évoquent quelques souvenirs avec le condamné. La pendaison est un divertissement dont la violence et l'injustice doivent être occultées. En donnant au public ce qu'il veut voir – une exécution *et* une fin heureuse –, en répondant à tous ses désirs, le *Dreigroschenoper* renvoie le spectateur à ses contradictions. Le *happy end* est ici complètement déplacé et accuse au lieu de conforter le goût bourgeois. La fin heureuse apparaît comme un artifice théâtral masquant mal la justice de classe qui domine hors-scène. En parlant des plus pauvres parmi les pauvres, Peachum conclut : « in Wirklichkeit ist gerade ihr Ende schlimm. Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten, wenn die Getretenen widergetreten haben »¹. Le personnage trahit la facticité théâtrale en l'opposant à la « réalité ». L'in vraisemblance d'une telle fin dénonce la partialité de la justice et le goût hypocrite du spectateur, appréciant les spectacles qui ne troublent pas sa bonne conscience.

Si Brecht joue sur la structure dramatique, *Angels with Dirty Faces* s'appuie sur l'ambivalence de la star pour satisfaire certaines attentes du public et proposer une fin morale mais néanmoins gênante. Jerry demande à Rocky d'être lâche pour ne pas être glorifié par sa mort² et celui-ci, après avoir refusé, gémit devant la chaise électrique. Cette fin méprisable – qui rappelle l'habituel aveu de couardise des gangsters – s'adresse en premier lieu au public homodiégétique : de l'exécution, on ne voit qu'une ombre portée ; en revanche, les spectateurs dans la prison puis le compte rendu du journal lu par les gamins occupent la première place à l'écran. Ce dénouement contente les instances morales agissant autour de l'industrie filmique. Il correspond à l'idéologie du New Deal, valorisant le sacrifice individuel au profit de la communauté, et surtout il répond aux reproches formulés à l'encontre de Cagney. À cette époque, l'acteur, considéré comme ayant une influence pernicieuse sur les jeunes spectateurs, est dans la ligne de mire des groupes de pression telle que la *Legion of Decency* dont l'influence s'est accrue depuis l'entrée en vigueur en 1934-1935 du Code de production qu'elle

der die Unschuld der Ermordeten enthüllt, zweifellos von einem Schwan gezogen in den Gerichtssaal einziehen. [...] Der reitende Bote garantiert ein wirklich ungestörtes Genießen selbst an sich unhaltbarer Zustände und ist also eine *conditio sine qua non* für eine Literatur, denen *conditio sine qua non* die Folgenlosigkeit ist » (BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, *op.cit.*, p. 70 : « Dans l'exécution d'un innocent, il faudrait cependant, afin de satisfaire au rôle du théâtre dans la société bourgeoise, que le journaliste qui dévoile l'innocence de la victime entre dans la salle du tribunal tiré par un cygne. [...] Le héraut à cheval garantit une jouissance réellement sans mélange même de situations en soi intolérables et il est donc une condition *sine qua non* d'une littérature dont la condition *sine qua non* est l'absence de conséquences »).

1. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 63 : « ... dans la réalité, leur fin est plutôt triste. Les hérauts du roi accourent très rarement quand les opprimés essaient de rendre coup pour coup ».

2. Ainsi, Jerry explicite l'enjeu de sa demande : « You gonna be a glorified hero in death, and I want to prevent that » (« tu vas être héroïsé dans la mort et je veux empêcher ça »).

a activement promu¹. Ironiquement, dans le film, les Dead End Kids suivent l'exemple de Rocky et emploient l'argent qu'il leur a donné pour s'habiller avec un luxe tapageur et investir une salle de billard où ils giflent d'autres garçons. Le lieu rappelle le bar où Tom Powers a commencé sa carrière et le coup nerveux appartient au jeu familial de Cagney. Plus encore, l'influence de la star est si manifeste que le garçon incarnant le jeune Sullivan au début du film ne précède pas Rocky ; il prend les poses de Cagney, retroussant son pantalon et violentant les filles². Bref, la star – c'est-à-dire le personnage et l'acteur – est représentée comme un exemple pour les jeunes. Par sa lâcheté devant la mort, il répond donc aux vœux de Jerry mais aussi aux critiques des ligues de vertus. Il parachève une transformation entamée avec les films comme '*G' Men* qui le plaçaient du bon côté de la loi et à rebours de sa *persona*. L'exécution d'*Angels* s'oppose diamétralement à celle du *Public Enemy* : au plan filmant de l'intérieur, en pleine lumière et de face Tom qui s'écroule dans le foyer, a succédé l'ombre portée de Rocky, puis ses cris seulement et la nouvelle de sa mort qui se répand dans la ville. Il n'est plus un gangster infantile qui peut soulever la pitié en pénétrant dans l'intimité familiale. Il meurt sans prestige derrière les barreaux, dans un cadre légal ; sa punition détourne les yeux de son cadavre pour se concentrer sur sa réception.

Cependant, pour le spectateur hétérodiégétique, l'ambivalence subsiste. Dans le cas où Rocky a feint la couardise pour ne pas être glorifié, il n'est pas dévalorisé. Une star joue toujours sur deux niveaux : le rôle – individualisé – qu'il interprète dans le film et l'archétype dont relève sa *persona*. Dans *Angels with Dirty Faces*, Cagney joue le rôle de Rocky contre son image de gangster séditieux, mais ce faisant, il se rapproche d'un autre paradigme : celui de la mort christique, humiliante mais sauvant la communauté, une mort qui demande une sainte bravoure³. Deux archétypes coexistent dans le personnage de Rocky qui se tient à la frontière du misérable et du sublime dans la mesure où Cagney laisse entrevoir la facticité de son comportement. Substituant un modèle de vie à un autre, il répond aux exigences sociales, sans pour autant les contenter pleinement. Il s'amende, mais justement par ce sacrifice, la gloire du fait-divers est remplacée par la gloire sacrée.

Les deux œuvres satisfont, en même temps qu'elles les déçoivent, les attentes du public afin d'exhiber les conventions cinématographiques et théâtrales. Il peut tout d'abord

1. On peut rappeler que l'une des premières cibles du *Production Code Administration* est *He Was Her Man* (Lloyd Bacon, 1934) où Cagney joue un ancien gangster qui se sacrifie noblement pour sauver l'héroïne. Le *PCA* exigea de nombreux changements dans la fin et, plus tard, la Warner ne voulut pas ressortir le film de peur de contrevenir au Code.

2. Ces remarques sont largement inspirées de l'article de NAREMORE James, « Actor, Role, Star : James Cagney in *Angels With Dirty Faces* », *Mosaic*, vol. XVI, n° 1-2, hiver-printemps, 1983.

3. Ainsi, Jerry en une référence éludée mais évidente explique à Rocky la vertu dont il doit se parer : « This is another kind of courage, Rocky. The kind that's... – Well, it's born in heaven. Not the courage of heroics and bravado » (« C'est un autre genre de courage, Rocky. Le genre que... – en fait, ça a germé au paradis. C'est pas le courage de la grandiloquence ou de la bravade »).

s'agir d'un infléchissement de l'image de l'acteur. Les ombres portées¹ d'*Angels with Dirty Faces* sont une projection ambivalente. Dans la plupart des films de gangsters, ces ombres sont un indice de la censure et un moyen de son contournement. Ici, elles symbolisent un repentir dont on ne peut connaître la franchise. Elles représentent deux rôles (le lâche gangster ou le martyr) imposés au personnage de Rocky, et apparaissent presque comme des patrons prédécoupés que Cagney revêt et remet en cause. En effet, outre les ligues de vertu et les instances morales, la star était en butte aux exigences de la Warner, soucieuse d'exploiter l'image du dur à cuire dont Cagney s'était lassé jusqu'à quitter la Warner en 1936. Son retour dans la *major* se fait sur fond de conflit avec Hal Wallis, le producteur exécutif de Warner, qui cherche à contenter le public avec des rôles de durs stéréotypés pour Cagney². Bien qu'il ne puisse refuser tous les rôles ou imposer complètement ses choix, l'interprète de Rocky dans *Angels* introduit une nuance dans sa *persona* en la surjouant ou en la sous-jouant: quand les gamins lui ont volé son portefeuille, il imite un gangster irlandais (« Say yer prayers, mugs ! »³) et fait semblant d'avoir un revolver dans sa poche, tandis que, durant la majeure partie du film, il se montre plus calme, plus mûr, sans violence misogynne ni rictus de plaisir criminel. Avec le temps, le héros de *The Public Enemy* semble s'être assagi ; le petit gars teigneux bien connu des spectateurs est toujours présent mais dans un aspect routinier, aseptisé. Inversement quand il se débat sur la chaise électrique, on assiste à son seul véritable moment d'hystérie, mais de manière si exagérée et rompant tellement avec sa *persona* qu'il paraît à peine crédible.

1. Pour conforter cette lecture, il faut rappeler que les ombres portées dans les films de Curtiz ont à la fois valeur de schématisation et d'approfondissement, de prolongement de l'action par-delà le champ de la caméra. Elles simplifient et épaississent l'image selon Christian Viviani. Celui-ci rapproche également les lignes de fuite, particulièrement les rais de lumière, de l'architecture scénaristique et notamment des analepses. Dans la dernière séquence d'*Angels*, on remarque des rais de lumière dans la cave où le prêtre fait la leçon aux enfants. La cave est, comme souvent, un lieu de mémoire, mais elle est ici dépositaire de souvenirs ambigus puisqu'elle était le repaire de Rocky et Jerry, alors jeunes voyous. Le prêtre se garde d'évoquer ce passé tout comme il tait ses doutes quant à la mort déshonorante de Rocky. Il schématise les événements (Rocky fut un lâche), porte la bonne parole et, dans le plan final, guide les enfants vers la lumière. Pourtant, toute cette séquence ne se dépare pas d'un clair-obscur d'ambiguïté : les rais de lumière viennent prolonger et rappeler les barreaux de la cellule où Jerry a demandé au condamné de simuler la couardise. Les ombres portées sont bien plus qu'un simple détournement du regard ; elles jettent le trouble sur les événements. Voir VIVIANI Christian, « Le montreur d'ombres : Michael Curtiz et la Warner Bros. », in *Positif* n° 341-342, juillet-août 1989, pp. 34-39.

2. Concernant les démêlés de Cagney avec la Warner, notamment avec Darryl F. Zanuck mais surtout Hal B. Wallis, voir MCGILLIGAN Patrick, *Cagney : The Actor as Auteur*, New York : A.S. Barnes and Company, 1975 et SKLAR Robert, *City Boys : Cagney, Bogart, Garfield*, Oxford : Princeton University Press, 1992, particulièrement le chapitre V « The Studio Labyrinth ».

3. « Faites vos prières, bande de caves ! ».



De la star à l'ombre portée : l'occultation de l'exécution



Prolongement du clair-obscur

Cagney fait sentir qu'il joue un rôle stéréotypé et, par là même, il le subvertit. De manière très juste, un journaliste écrivait que « Mr Cagney is his celluloid self again » en faisant référence à « the long list of pictures similar to, but not exactly like this one... »¹. En effet, Le jeu de Cagney est ici à comprendre au sens d'un léger décalage avec sa *persona* de star. Il joue consciemment un rôle dans lequel la mise à mort est un élément conventionnel. Cette conscience lui donne une certaine assurance et presque une immunité. Alors qu'il raccompagne Laury (Ann Sheridan), Rocky remarque qu'on le suit et parvient à retourner l'attentat contre l'un de ses poursuivants qui se fait abattre à sa place dans une cabine téléphonique. Le lieu du crime rappelle le meurtre de Big Louis dans *Scarface* ; la référence au genre filmique est d'autant plus appuyée que Rocky se cache derrière une multitude d'horloges, rappelant les montres de *Little Caesar* ou *Underworld*. Le motif du règlement de comptes a été si souvent répété par le cinéma que Cagney peut facilement en réchapper. Quelques minutes auparavant, Laury, lui parlant de son mari, *bootlegger* abattu par des concurrents, lui disait : « That's what always happen, isn't it ? » ce à quoi il répondait ironiquement : « Oh, maybe, yeah, with guys who don't know their business »². Cagney est le genre de gars qui connaît son affaire. Il lui suffit de se regarder dans un miroir pour apercevoir derrière lui un tueur qui le suit. Depuis le carton final de *The Public Enemy* expliquant que la fin de Tom Powers est celle de tous les mauvais garçons, Cagney sait ce qui l'attend et joue de cette fatalité conventionnelle.

De manière plus radicale, le théâtre brechtien rappelle au public qu'il assiste à un spectacle : les acteurs indiquent par leur jeu qu'ils se savent observés, parlent au public et brisent l'illusion théâtrale. Ainsi, sur un échafaud, – petite reproduction de l'espace scénique –, Mackie remercie le public homo- et hétérodiégétique d'être venu avant que Peachum ne s'adresse directement à la salle pour annoncer l'interruption de la pendaison par l'arrivée du messager. Ces éléments font partie des procédés habituels de la distanciation brechtienne et il n'y a pas lieu de s'y attarder. Il faut surtout retenir que *L'Opéra de Quat'Sous* joue des conventions pour refuser au public une certaine tranquillité. L'arrivée du messager, à la fois lieu commun et coup de théâtre, déçoit une autre habitude que celle du seul *happy end* : l'inéluctabilité de la punition. Depuis le début de la pièce, la mise à mort de Mackie est présentée comme une fatalité. La chorale matinale de Peachum fait déjà référence au jugement dernier (« das jüngste Gericht »), Jenny lit le malheur dans la main de Mackie et les parents de Polly prédisent à plusieurs reprises que leur gendre terminera sur l'échafaud. Les effets d'annonce participent du théâtre épique : le spectateur connaissant le dénouement de la pièce va moins s'intéresser au drame qu'à ses modalités et aux relations entre les personnages. Pourtant, cette fin attendue est contrariée par le messager, évitant ironiquement tout fatalisme. En effet, dans *L'Opéra de Quat'Sous*, le destin tragique est considéré comme un avatar de la résignation, qui est elle-mê-

1. BELL Nelson B., « Mr. Cagney Is Himself Again in "Angels" », *Washington Post*, 22 novembre 1938, p. X26 : « M. Cagney a retrouvé son moi de celluloid » ; « la longue liste de films similaires à celui-ci sans lui être exactement identiques ».

2. « — C'est ce qui arrive toujours, non ? — Oh, ouais, peut-être avec des gars qui ne connaissent pas leur affaire ».

me au service du système capitaliste¹. L'exécution doit être contrecarrée par le *happy end* afin que le spectateur ne soit pas contenté dans sa passivité. Contrairement à d'autres œuvres allemandes, aucune attente de la catastrophe n'est permise, aucune règle de la certitude parfaite n'est garantie. Par la satisfaction trompeuse des désirs du public, la pièce de Brecht conteste la logique qui sous-tend le spectacle bourgeois de l'exécution.

La mise à mort est traditionnellement présentée comme un moment de vérité. Dans les anciens supplices, le condamné y avouait ses crimes au grand jour. Dans notre corpus, des gangsters y révèlent leur couardise. Chez Brecht, l'exécution est l'occasion d'une déclaration sincère, mais à l'encontre des traditionnels discours de l'échafaud. Elle révèle le fonctionnement de la société capitaliste. La déception des attentes du public permet tout d'abord d'éviter l'habituel *pathos* de la mise à mort : « Gefühle trauen sich nur auf völlig gesicherte Terrain heraus, vertragen keinelei Enttäuschung »², explique Brecht. En effet, le poids de la fatalité ou la joie du *happy end* s'évanouissent devant de telles déconvenues. L'illusion pathétique s'estompant, l'exécution apparaît comme un règlement de compte au sens mercantile du terme : « Die Abrechnung, Herr, bitte, die Abrechnung. Keine Sentimentalitäten »³ dit Mackie à Brown qui vient, les larmes aux yeux, encaisser des pots-de-vin auprès de son ami condamné. Les pleurs et l'émotion dissimulent mal les intérêts économiques de l'assistance : Brown sauve sa situation en pendant son ami, Polly ou les complices de Mackie ont refusé de payer pour le sauver, les parents Peachum récupèrent leur fille et la récompense pour l'arrestation du voleur que les putains en pleurs ont vendu. Dans une certaine mesure, le spectateur lui-même, que Mackie a interpellé dans son *Ruf aus der Gruft* (« Wollt ihr, daß sein Marter ewig währt ? »⁴), laisse mourir le personnage comme dans *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny*⁵. Pour Brecht, les larmes face à l'échafaud servent bien souvent d'excuse vertueuse au capitalisme. L'émotion fait oublier que l'exécution n'est rien d'autre que l'élimination de rivaux économiques. Mackie avait déjà menacé Matthias de la potence s'il s'avisait de le concurrencer⁶ et prévoyait de livrer ses hommes au bourreau en guise de liquidation judiciaire de son entreprise. Devant le gibet,

1. Ainsi, Peachum qui a fait fortune avec les Saintes Écritures apparaît avec une Bible attachée au poignet, comme s'il craignait qu'on lui vole ce précieux capital, et chante faussement fataliste : « Wir wären gut – anstatt so roh/Doch die Verhältnisse sind sie nicht so » (*Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 31 : « Nous serions bons, au lieu d'être si gueux,/Mais les circonstances ne s'y prêtent pas »).

2. « Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* », in *op.cit.*, p. 69 : « les sentiments ne se hasardent que sur des terrains parfaitement sûrs, ne souffrent d'aucune déception ».

3. *Die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 59 : « les comptes, Monsieur, les comptes, pas de sentimentalité ».

4. *Ibid.*, p. 58 « Voulez-vous que son martyre dure éternellement ? »

5. Ainsi, on peut lire au début de la 19^e scène : « Viele mögen die nun folgende Hinrichtung des Paul Ackermann ungern sehen ; aber auch sie würden unserer Ansicht nach nicht für ihn zahlen » (BRECHT B., *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1997, p. 223 : « Sans doute bien des spectateurs ne verront-ils qu'à regret la scène qui suit, où l'on assiste à l'exécution de Jim Mahoney, mais à notre avis, ils n'auraient pas non plus accepté de payer pour lui »).

6. « — Macheath (*deutet mit einer Geste das Aufknüpfen an*) : Du kommst schon hoch, wenn du meinst, du kannst mit mir konkurrieren » (*Die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 35 : « (*mimant le geste de pendre quelqu'un*) Tu t'élèveras bien assez si tu te mets en tête de me concurrencer »).

les éléments conventionnels prennent une connotation économique : le *Henkersmahl* joue sur la paronomase entre *Spargel* (asperges) et *Spargeld* (les économies, l'épargne) ; lors du discours de l'échafaud, Mackie perd de sa veine parodique pour expliciter la comparaison qui sous-tend *L'Opéra de Quat'Sous* : « Wir kleinen bürgerlichen Handwerker [...] werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen »¹. Le discours de vérité se fait à l'encontre de l'illusion théâtrale. Mackie s'adresse directement au public et déclare sans détour littéraire : les bandits bourgeois sont des bourgeois bandits. L'exécution n'est pas seulement l'instrument d'une justice de classe, comme souvent dans le corpus allemand, mais révèle tout le mode de fonctionnement du système capitaliste.



Le spectacle du contrôle social

Dans *Angels with Dirty Faces*, la réflexion s'oriente plutôt vers la mise en scène du contrôle social. Le châtiment qui devrait être un moment de vérité quant à la personnalité du truand est démenti par l'exécution ambivalente. Le doute continue à planer sur la mort de Rocky. Les journaux affirment qu'il est mort en lâche, mais Rocky avait bien prévenu les gamins : « Never believe what you read in the papers »². Reste le père Connolly, témoin oculaire de l'exécution. Interrogé, il confirme la version officielle et, en un dernier plan métaphorique, il fait sortir de la cave les gamins repentis vers une source de lumière hors-champ. Cette sortie de la caverne demeure cependant équivoque. La caméra, donc le spectateur, reste dans la cave sans pouvoir se décider quant au sens à donner à la mort du gangster. La référence à la caverne platonicienne, fréquente au cinéma, était déjà sensible lors de l'exécution, où le public ne voyait qu'une ombre sur le mur. Le cinéma, en tant que caverne d'illusions, remet en cause les certitudes sans prétendre apporter de réponse. Le spectateur apprend à se méfier de la version officielle, sachant que la mort du gangster peut servir de parade au pouvoir pénal. Lorsque Rocky est assiégé par la police, un plan de semi-ensemble laisse apparaître les barrières, les projecteurs et les spectateurs comme un rappel du dispositif filmique, tandis que Jerry se demande si les agents ne veulent pas le truand plutôt mort que vif. Les fusillades, si flatteuses depuis quelques années pour la police, sont présentées comme une mise en scène, Rocky allant même jusqu'à bluffer et menacer ses assaillants avec un

1. *Ibid.*, pp. 60-61 : « Nous, petits bourgeois artisans, [...] sommes dévorés par les grandes entreprises appuyées par les banques ».

2. « Ne croyez jamais ce que vous lisez dans les journaux. »

revolver vide. Parce que Cagney a montré sans cesse qu'il jouait un rôle, son amendement pourrait n'être qu'une dernière feinte. Ironiquement, lorsqu'il arbitre un match de basket, il corrige les Dead End Kids, leur apprenant ainsi à respecter les lois mais en leur disant : « *Play according to the rules* »¹. Sa lâcheté ne serait-elle qu'un jeu, conforme aux règles qui dominent l'industrie filmique ?

Conclusion :

Vanité de la mise à mort ?

La mort et la violence ne se réduisent pas à leur seule fonction dissuasive. Les réactions du public peuvent être très différentes, allant d'un pacifisme intransigeant en France à l'attente de la catastrophe en Allemagne. L'ombre de la guerre est sensible dans les trois aires culturelles mais le traumatisme n'empêche pas le plaisir du spectateur, parfois puni par l'œuvre qui satisfait son voyeurisme. Transformée en divertissement de masse, l'exécution choque moins ; elle est devenue reproductible et consommable pour le plus large public. Répétée à l'infini, la mise à mort perd de sa dissuasion, mais permet un jeu sur les conventions.

Différentes préoccupations (éthiques, mais aussi commerciales et esthétiques) pèsent sur les œuvres, des instances autres que le pouvoir pénal s'y confrontent. La réception conflictuelle de la mise à mort contredit la vision d'une production culturelle propagandiste, assujettissant le spectateur. Prendre en compte les changements de sensibilité a permis de se détacher d'une réflexion strictement foucauldienne et de mettre l'accent sur les exigences d'un public hétérogène. Les impératifs commerciaux forcent à considérer aussi bien les doléances des instances de censure que les goûts des spectateurs. Ce jeu de composition permet d'envisager la production et la réception des truands de manière plus nuancée et indique un infléchissement des représentations criminelles par ceux (spectateurs, acteurs, auteurs, etc.) qu'elles devraient assujettir.

Par ailleurs, les doutes quant à l'effet dissuasif du spectacle de la mort n'invalident pas la problématique du contrôle social. La fonction d'intimidation de ces œuvres n'a jamais complètement disparu. La mort continue d'effrayer et de garder dans le droit chemin. Néanmoins, elle se trouve confrontée à d'autres logiques : certains discours, participant du contrôle social, ne conçoivent pas la punition comme la réponse adéquate au crime et promeuvent d'autres figures criminelles. En effet, à travers toutes ces exécutions et leurs justifications, ce sont surtout des types particuliers de truands qui sont apparus : les ennemis incorrigibles, nuisibles, promis à un destin tragique, ne s'accomplissant que par le sacrifice ou le suicide. En d'autres termes, la logique du châtement a façonné des truands voués à être tués, mais n'a pas épuisé notre sujet.

1. « *Jouez selon les règles !* ». Nous soulignons.

Dès lors, deux questions se posent : quelles autres logiques de contrôle social ont concurrencé la punition ? Et quels autres personnages de truand en procèdent ? Des théories sociologiques, criminologiques ou médicales ont déjà pu être évoquées, notamment quand il s'agit de dresser le portrait d'un truand inamendable. Elles ne s'attachent pas tant aux actes délictueux qu'à l'existence entière du criminel. Elles ne s'intéressent pas à la seule faute qui mène le truand sur l'échafaud ; elles prétendent définir sa vie.

DEUXIÈME PARTIE

IDENTIFICATIONS ET CONTRÔLES DES TRUANDS

LA PUNITION N'EST PAS L'UNIQUE modalité de contrôle social. Elle apparaît même comme archaïque par rapport aux logiques établies depuis l'époque moderne. Les œuvres peuvent sous-tendre un dispositif de pouvoir, certes moins impressionnant que l'exécution, mais plus efficace car moins perceptible. Les truands de l'entre-deux-guerres échappent à l'échafaud parce qu'ils se conforment plutôt aux systèmes de discipline qui dominent la période.

La mise à mort correspond à un mode de gouvernance dépassé. Elle fonctionne selon une dichotomie stricte entre le permis et le prohibé, où toute transgression appelle le châtement ; elle se rapporte à un type historique de société où le pouvoir fonctionne surtout comme un mécanisme de soustraction (des richesses, du travail, du sang). Or, depuis le XVIII^e siècle, les modes de contrôle ont considérablement évolué. L'action du pouvoir ne se réduit pas à un aspect juridique mais s'étend à toute la société. Les nouveaux procédés « fonctionnent non pas au droit mais à la technique, non pas à la loi mais à la normalisation, non pas au châtement mais au contrôle »¹. Le contrôle social est moins à chercher dans la punition du truand que dans son amélioration, dans son alignement à une norme ; la puissance coercitive s'exprime moins par l'arrestation ou l'exécution que par la surveillance et la correction. Les mécanismes disciplinaires sont au service d'un pouvoir qui ne s'appuie pas seulement sur le droit de tuer mais s'occupe d'investir et d'organiser la vie de ses sujets². Dans cette perspective, la mise à mort devient scandaleuse moins par un changement de sensibilité que parce qu'elle contrarie – voire contredit – un tel pouvoir³. L'autorité ne soustrait plus seulement, elle gouverne, c'est-à-dire qu'elle conduit, ordonne et fait croître une population. Autrefois forme majeure des mécanismes de pouvoir, le « prélèvement » en devient « une pièce seulement parmi d'autres qui ont des fonctions d'incitation, de renforcement, de contrôle, de surveillance,

1. FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 118

2. *Ibid.*, pp. 179-180 : « [Le] pouvoir de mort [...] se donne maintenant comme le complémentaire d'un pouvoir qui s'exerce positivement sur la vie, qui entreprend de la gérer, de la majorer, de la multiplier, d'exercer sur elle des contrôles précis et des régulations d'ensemble. »

3. *Ibid.*, pp. 181-182.

de majoration et d'organisation des forces qu'il soumet »¹. L'objet du contrôle social consiste désormais à déterminer des modes de vie normaux ou anormaux, des existences honnêtes ou criminelles.

Cette inflexion du pouvoir façonne la conception et la représentation des truands. Elle s'accompagne d'une double homogénéisation. Premièrement, les truands ne sont pas seulement définis par leurs méfaits, mais par un faisceau d'éléments médicaux, biographiques, biologiques, sociologiques qui expliquent et précèdent le crime. En termes foucauldien, l'« infracteur » du système pénal devient un « délinquant »², corrélatif de la société disciplinaire. Cette transformation s'accompagne d'une inflation de discours scientifiques qui cherchent à définir le déviant par des typologies et des étologies. De nouvelles disciplines émergent, d'autres (la médecine, l'anthropologie criminelle) investissent le champ de la justice et l'ensemble se constitue progressivement en ce que l'on peut appeler la criminologie³. Nos œuvres reflètent-elles ces théories criminologiques ? Notre corpus a pu être influencé par les conceptions criminologiques de l'époque, mais il n'en est pas une illustration rigoureuse. La plupart des théories scientifiques sont perméables, s'influencent entre elles et, loin de proposer des catégories exactes, déterminent plutôt des tendances. Ces courants rencontrent des succès différents selon chaque aire, parfois pour des raisons moins scientifiques que culturelles ou idéologiques. Il serait ainsi aberrant de ne pas considérer la situation politique quand on se souvient de la soumission de la criminologie au régime nazi. Plutôt que de considérer que les œuvres découlent des conceptions scientifiques, il faut se demander si les similitudes entre ces discours ne reflètent pas une collaboration à une même logique de pouvoir.

Au demeurant, les œuvres ne cherchent pas à rendre compte des derniers progrès de la criminologie ; elles peuvent véhiculer des conceptions scientifiquement obsolètes mais ancrées dans la tradition culturelle. En outre, elles ne sont pas tenues aux mêmes règles que les traités savants ; elles peuvent parfaitement présenter et accumuler des images théoriquement contradictoires. Les truands de notre corpus ne se réduisent pas aux délinquants théoriques. Ils sont transformés selon d'autres logiques, artistiques ou commerciales. L'industrie culturelle se confronte à la criminologie.

La seconde homogénéisation, directement liée à l'idée d'une existence criminelle, concerne plus précisément les modalités de contrôle social. Si le truand mène une vie anormale qui le conduit au crime, il doit être possible de prévenir la délinquance en surveillant des symptômes annonciateurs. Avec les concepts de personnalité, physiologie et milieu criminels,

1. *Ibid.*, p. 179.

2. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., pp. 292-293.

3. Concernant les différentes compréhensions de ce terme, son institutionnalisation et son émergence à la fin du XIX^e siècle, voir DEBUYST Christian, Françoise DIGNEFFE, Jean-Michel LABADIE et Alvaro P. PIRES (sous la dir. de), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, vol. I, Bruxelles : Éditions Larcier, 2008, pp. 37-60. Dans l'ensemble, pour bénéficier d'une bonne synthèse quant aux différentes théories criminologiques, on se référera avec intérêt aux trois volumes de cet ouvrage ainsi qu'à MUCCHIELLI Laurent (sous la dir. de), *Histoire de la criminologie française*, Paris : L'Harmattan, 1994.

se met en place un maillage institutionnel chargé de repérer et de contrôler les anormaux aux différents stades de leur vie. Puisqu'il ne s'agit pas de les punir, mais de les corriger, la norme s'impose par une discipline moins brutale, moins ponctuelle, parfois imperceptible, souvent omniprésente. Le progrès technique permet une telle surveillance par la multiplication des appareils de mesures, d'écoute, d'enquête, dont on s'est servi pour organiser la société. À chaque instant, en chaque lieu, la norme s'impose au corps et à l'esprit de l'individu qui se pense surveillé. Si les œuvres de notre corpus diffusent une figure « homogénéisée » du truand, participent-elles également du nouveau mode de contrôle ? Justifient-elles ces procédures ? En effet, une surveillance omniprésente ou un examen psychiatrique n'apparaissent-ils pas nécessaires quand le truand est partout ou malade ?

Savoir en quoi la production culturelle participe du contrôle social pose aussi la question de sa résistance. En effet, si la logique de pouvoir a évolué, sa contestation s'est également déplacée. Le truand ne subvertit plus le rituel du supplice, il peut corrompre les prisons, les hôpitaux et les écoles. Il montre des échappatoires aux dispositifs de surveillance. Néanmoins, la résistance du truand est souvent un artifice de l'industrie culturelle. Ces séditions provisoires rendent l'histoire palpitante mais aident à resserrer le contrôle social. Pointer les écueils de la justice et de la police, c'est aussi appeler à leur amélioration, c'est participer à l'inflation des discours qui cherchent à mieux connaître et faire connaître le truand. Par ses coups d'éclats, le truand n'excite-t-il pas la surveillance ? N'aiguise-t-il pas les dispositifs de contrôle ? Si ce personnage n'est qu'un faire-valoir des modalités du pouvoir, il peut passer à l'arrière-plan, éclipsé par les démonstrations de force des autorités, par la performance du système de contrôle. C'est le cas lors de la reprise en main policière, aux États-Unis ou sous le Troisième Reich. Pourtant, cette éclipse du truand reste ambiguë : la police ne tire-t-elle pas sa gloire du criminel ?

Cette section a principalement pour objet la question de l'identification du truand, au sens d'une définition mais aussi d'une détection, d'un dépistage, d'une étiologie qui participent d'une logique de surveillance et de discipline. Notre problématique s'ordonne autour de l'homogénéisation du contrôle social par la figure truande : qui est défini comme délinquant ? Où et comment va-t-on le débusquer ? Le premier chapitre s'attache surtout à mesurer l'influence des diverses théories scientifiques sur les œuvres de chaque pays pour esquisser quelques types de truands. Après avoir passé en revue les thèses moralistes, médicales et sociologiques, on se rend compte que les truands de nos œuvres répondent moins à un souci scientifique d'expliquer le crime qu'ils ne confortent les préjugés et les inquiétudes du public. Une rhétorique de l'insécurité est au service des logiques disciplinaires qu'examine le second chapitre. Les truands pointent les faillites du contrôle social et, en alarmant le public, appellent à une surveillance panoptique, omniprésente et domestique. Ils préparent à une réaction des autorités qui peuvent choisir d'éclipser ces figures au profit des personnages policiers. Mais peut-on vraiment faire disparaître le truand, si utile au contrôle social et si rentable pour l'industrie culturelle ?

CHAPITRE III

ÊTRE UN TRUAND, EN THÉORIES

LA CONSTRUCTION DU TRUAND en tant qu'être criminel ne peut se concevoir en dehors d'une production massive de discours scientifiques. Lorsqu'il n'était qu'un malfaiteur, ses aveux et les preuves de sa culpabilité suffisaient au pouvoir pénal ; maintenant que le truand est intégralement voué à la délinquance, c'est l'individu tout entier qui doit être expliqué. Il ne faut pas cacher ou bâillonner le criminel, il faut le montrer, l'examiner, le confesser pour l'insérer dans un réseau de discours. Pas plus que les modalités de pouvoir ne se résument à la répression, le contrôle social ne se réduit à la censure. Les productions discursives participent d'une « volonté de savoir » nécessaire à tout assujettissement. Depuis le XVIII^e siècle, le déviant n'est plus indistinctement exclu ; il est examiné dans son individualité, envisagé comme descriptible donc repérable ; son crime est explicable donc remédiable. Au XIX^e siècle, ces discours se multiplient et sont institutionnalisés. La biologie, l'anthropologie ou la sociologie annexent la figure du criminel ; la médecine, en particulier la psychiatrie, finit par investir la sphère judiciaire. Tous ces discours participent de conceptions, parfois de stéréotypes, qui circulent entre l'imaginaire commun et la vision scientifique du criminel. Ces échanges se font notamment par une production culturelle moins spécialisée et moins rigoureuse que les traités criminologiques. Les ouvrages scientifiques et la culture de masse se distinguent clairement en répondant à des exigences différentes. Les uns veulent expliquer le crime, les autres veulent en faire un divertissement rentable. Cependant, toutes ces productions ne participeraient-elles pas, finalement, d'un discours commun sur les truands, prolongeant la volonté de savoir et croisant des enjeux moins scientifiques (analyser le crime) que sécuritaires (repérer la menace criminelle) ? Il faut s'interroger sur la fonction de la criminologie au sein de notre corpus d'œuvres : inspire-t-elle les représentations de truands ou fournit-elle une caution scientifique aux peurs du public ?

Il faut d'abord considérer le discours scientifique dans sa diversité. La période de l'entre-deux-guerres voit la consécration de la criminologie avec la création de plusieurs chaires universitaires et la pérennité des revues qui ont fleuri à la fin du XIX^e siècle. Ce champ scientifique regroupe les théories et les approches les plus diverses. Dans chaque aire culturelle, les discours se côtoient et se confrontent, les savants se répondent. Peut-on dégager une tendance dominante pour chaque pays ? Quand bien même cela serait possible, il est peu probable que

les œuvres s'en tiennent à la théorie en vigueur. D'autres facteurs entrent en ligne de compte, comme l'idéologie politique et l'héritage culturel. Il faut plutôt se demander de quelle stratégie commune participent la criminologie et la culture de masse : quel intérêt y a-t-il à présenter la criminalité comme engendrée par des facteurs individuels ou des facteurs sociaux ? L'Allemagne nazie, par exemple, a-t-elle façonné les personnages de truands selon ses théories raciales ? La question est d'autant plus complexe que le régime s'est méfié de la criminologie à laquelle il a pourtant emprunté des thèses¹. Plus largement, dans les autres pays, la culture de masse collabore-t-elle étroitement avec la criminologie ou observe-t-on un hiatus significatif ?

Il faut se garder d'imaginer des filiations directes des discours scientifiques aux œuvres. Les textes et les films ne dérivent pas de théories savantes. Certes, les débats criminologiques ne sont pas totalement étrangers à la culture de masse. Engendrés et promus par des groupes restreints de professeurs, de criminologues et de publications spécialisées, ils sont aussi diffusés par les journaux et les revues qui publient des articles de vulgarisation, des numéros spéciaux sur la pègre et des entretiens avec les professionnels de la justice. Outre ce rayonnement indirect, les discours spécialisés peuvent influencer directement sur les trames des films et des romans. Les scénaristes et les écrivains se documentent, s'informent à travers les écrits scientifiques de leur époque, quand ils ne fondent pas leur fiction sur une théorie particulière². Enfin, des juges, des inspecteurs et des criminologues mettent leurs travaux à la portée du néophyte en écrivant des ouvrages sur la pègre ou sur le travail de la police, voire des romans, auxquels leur expérience du crime procure une saveur d'authenticité. Inversement, des criminologues, et notamment les psychiatres, fondent quelques-unes de leurs observations sur la production culturelle et artistique : l'exemple le plus évident reste sans doute les analyses freudiennes des mythes antiques ou de Dostoïevski, mais nous pouvons aussi citer des criminologues plus obscurs, tel Erich Wulffen, considérant la littérature comme un intermédiaire pour connaître la « vérité » de l'âme criminelle³. Pourtant, les œuvres littéraires et cinématographiques ne sont pas les applications pratiques des théories criminologiques. Elles peuvent en accumuler les conceptions, parfois contradictoires, pour divertir le public. On ne peut certes pas parler de subversion. Si les truands de notre corpus n'ont pas vocation scientifique, ils conservent une fonction idéologique ; s'ils ne cherchent pas à expliquer le crime, ils peuvent inquiéter le public et, de ce fait, légitimer les procédures de contrôle. Néanmoins, les œuvres éprouvent les discours théoriques en les mettant aux prises avec d'autres impératifs, narratifs ou commerciaux. Plutôt que d'entreprendre une étude d'influences entre ces divers objets culturels, il faut se demander ce que ces convergences et ces écarts révèlent de la criminologie et de la

1. Cette attitude ambivalente des nazis envers la criminologie est une des lignes de force du travail de Richard Wetzell qui a largement nourri notre réflexion : WETZELL R., *Inventing the Criminal*, *op. cit.*

2. C'est ainsi le cas de *The Amazing Dr Clitterhouse* (Anatole Litvak, 1938) où le héros éponyme, joué par Robinson, fait une étude sur la psyché criminelle, cherchant à démontrer que le gangster n'est pas un monomaniaque irresponsable.

3. Au sujet d'Erich Wulffen et de ses vues sur la littérature de crime, voir SIEBENPFEIFFER H, « *Böse Lust* », *op. cit.*, pp. 87-90.

culture de masse. Sous des aspects rigoureux, la production scientifique ne conforte-t-elle pas certains préjugés de l'imaginaire populaire ? Inversement, la culture de masse, en adaptant la criminologie aux exigences du divertissement ne permet-elle pas une représentation des truands qui échappe aux discours monolithiques de la production spécialisée ?

Dans ce chapitre, nous considérons les diverses théories criminologiques en rapport avec notre corpus : les thèses moralistes (le crime comme décision), médicales (physiologiques ou psychiatriques) et environnementalistes. Pour éviter le simple inventaire, nous gardons à l'esprit que ces discours sous-tendent des logiques de contrôle : le crime en tant que responsabilité individuelle, legs héréditaire ou conséquence sociale ne prépare pas aux mêmes mesures coercitives. Il apparaît que les gangsters raisonnables foisonnent aux États-Unis et en Allemagne nazie, tandis que le pégriote conserve les stigmates du criminel-né en France et que, dans la République de Weimar, le criminel est la conséquence d'une pathologie mentale. Physiologiques ou psychiatriques, ces explications prennent en considération l'influence du milieu. Si les classes laborieuses sont encore dénoncées, elles le sont moins violemment qu'au siècle dernier et la sociologie tend à présenter le truand comme une victime d'un environnement à réformer. Cependant, l'exemple de Mabuse montre une figure de truand qui devient indiscernable et irrationnelle en accumulant les traits criminologiques : les fantasmes du public s'agrègent sur le discours scientifique.

1. Le truand volontaire

Dans les trois aires étudiées, le crime volontaire concurrence la traditionnelle thèse de l'ignorance du malfaiteur. Si nul n'est méchant volontairement, la raison et l'éducation doivent pouvoir annihiler la délinquance. Pourtant, la criminalité persiste malgré les progrès de l'instruction. Le truand est-il un homme de mauvaise volonté, faisant le mal en toute conscience ? Les enjeux ne sont pas négligeables. Par le crime volontaire, la punition se trouve justifiée : on peut châtier le malfaiteur avec la plus grande sévérité et sa peine peut instruire les autres criminels raisonnables¹. Selon les idéologies, cette conception peut rapprocher ou exclure le truand du reste de la population. Il est aussi réfléchi que l'honnête citoyen, mais il choisit de faire le mal. Sa volonté est déterminante et lui donne une responsabilité morale. Aux États-Unis, le gangster est parfois considéré comme une personne sensée, que l'on pourrait raisonnablement détourner du crime, s'il n'était trop intelligent

1. Plus largement, Martin Wiener, retraçant la généalogie du criminel raisonnable au Royaume-Uni, écrit : « Nineteenth-century jurists did not necessarily have a higher estimate of the average man's everyday rationality and self-control than their successors, but they *did* have a higher estimate of his potential rationality and self-mastery, and a much stronger belief in the power of the law to stimulate these potentials and capacities » (WIENER Martin J. : « Murderers and "Reasonable Men": The "Criminology" of the Victorian Judiciary », in BECKER Peter et Richard F. WETZELL (sous la dir. de), *Criminals and Their Scientists: The History of Criminology in International Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 46 : « Les juristes du XIX^e siècle n'avaient pas forcément une plus haute estime que leurs successeurs de la rationalité moyenne des hommes et leur capacité à se contrôler au quotidien, mais ils avaient bien une plus haute estime de leur rationalité et maîtrise de soi potentielles, ainsi qu'une plus forte croyance dans le pouvoir de la loi à stimuler ces potentiels et ces capacités »)

pour rester honnête. En Allemagne nazie, le crime est affaire de volonté : ceux qui s’y vautrent sont soit des faibles, soit des ennemis mus par des intentions foncièrement mauvaises.

1.1. Le crime comme évaluation et décision

La conception d’un truand raisonnable est à la fois contestée et confortée durant notre période. Au cours des deux premières décades du siècle, s’installe l’idée que le délinquant est un déficient mental dont l’éducation serait vaine. Henry H. Goddard (1866-1957) fut l’un des plus ardents promoteurs de cette théorie. Ce psychologue américain fut le premier à traduire le test d’intelligence des Français Binet et Simon, et à en prôner l’utilisation systématique par les institutions. Directeur de la *Vineland Training School for Feeble-Minded Girls and Boys* (New Jersey), il s’intéresse aux faibles d’esprit et aux débiles mentaux (*morons*) dont il dresse une typologie en 1910. Pour Goddard, l’intelligence est déterminée et héréditaire, indépendamment de l’apprentissage. Un déficient mental ne pourra ainsi jamais aller au-delà de son potentiel intellectuel puisque ses défaillances sont liées à sa constitution. À cette carence s’ajoute un déficit de la volonté. Si la personne normale envisage les conséquences de ses actes, permettant un processus d’inhibition, un idiot dépend de ses impulsions et tombe dans le crime. Ainsi la connaissance des capacités intellectuelles d’un sujet est également une évaluation de ses inhibitions potentielles et de sa dangerosité¹. Ce courant de pensée eut un certain succès², et pas seulement auprès des eugénistes anglo-saxons. Il permet de déresponsabiliser le délinquant mais également le reste de la société en mettant l’accent sur la malformation congénitale. Dans un monde civilisé, gouverné par la raison, le truand ne serait qu’un rebut héréditaire.

Néanmoins, cette conception est battue en brèche dès les années 1920. On reproche à Goddard d’avoir biaisé le test d’intelligence³. En outre, une étude menée par Carl Murchison fragilise la conception d’un truand débile. Ce professeur de psychologie à la Clark University du Massachusetts s’appuie sur les enquêtes menées auprès des conscrits de 1917 et les compare à celles concernant les détenus du pénitencier de l’État. Non seulement les prisonniers ne sont pas des déficients mentaux, mais ils présentent des capacités

1. Pour un exposé détaillé de ces thèses, Voir GODDARD Henry H., *Psychology of the Normal and Subnormal*, New York : Dodd, Mead and Cie, 1919. Par ailleurs, Goddard fonde sa théorie sur une étude menée auprès de la *Juvenile Court* de Newart qui révèle que deux tiers des jeunes condamnés sont des déficients mentaux. Ce pourcentage est assez représentatif selon Goddard qui ajoute qu’il faut considérer ces enfants comme incurables, imperfectibles, pleins d’instincts et d’impulsions (« The responsibility of children in the juvenile court », *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, vol. III, n° 3, pp. 365-375, 1912)

2. Entre autres exemples, citons le *Briggs Act* de 1911 dans le Massachusetts, première loi visant spécifiquement les délinquants déficients mentaux. Dans l’État de New York, une commission fut créée pour examiner les dispositions à prendre quant aux déficients mentaux et son rapport de 1915 officialisa l’image du faible d’esprit comme dégénéré potentiellement dangereux. Voir DEBUYST C., DIGNEFFE F., LABADIE J.-M. et A.P. PIRES (sous la dir. de), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, volume II : *op. cit.*, pp. 505-510.

3. Notamment en le rendant sensiblement plus difficile et en confondant capacité intellectuelle et niveau d’éducation. De nouvelles études sont menées avec des tests plus adaptés entre 1925 et 1928 et le pourcentage de délinquants avec une déficience mentale tombe à 20 %. Goddard lui-même finit par reconnaître son erreur en 1928.

intellectuelles légèrement supérieures à la moyenne des conscrits. Rompant avec les stéréotypes, cette étude¹ soulève une question délicate : le criminel n'est-il pas simplement plus astucieux que l'honnête citoyen ? À une époque où l'on critique le bon sens des lois et de la Prohibition, ces attaques trouvent une légitimation scientifique. En effet, comment expliquer que le criminel persiste dans le mal s'il a une conscience claire de ses actes ?

Le truand peut se muer en un génial déficient moral. Aux États-Unis, la contradiction manifeste entre le comportement et l'intelligence du coupable favorise l'essor de la catégorie du criminel psychopathe². Cette conception n'est pas neuve. On la rencontre déjà avec la « folie morale », considérée par Lombroso à la suite de Henry Maudsley³ comme une pathologie mentale ne touchant que le sens moral. La distinction de l'intellect et de la vertu permet de concevoir des criminels à la moralité atrophiée mais dont l'esprit surpasse celui du commun des mortels. Cette représentation émerge surtout avant la première Guerre mondiale, notamment en France, toujours prompte à isoler le criminel. Elle ne concerne pas exactement les truands dans la mesure où elle se détache du peuple. Il s'agit des génies du mal qui, depuis Gaboriau, règnent sur la littérature policière : les Lupin et Fantômas constituent une criminalité dorée, présentée dans toute son altérité. Le plus souvent, le lecteur ne comprend qu'après-coup les agissements du criminel. Celui-ci n'appartient pas à la même sphère que le public. Souvent masqué, il devient presque une abstraction. Cette délinquance de haut vol est certes exaltée, mais sa grandeur reste étrangère au lectorat populaire, trop simple pour être le protagoniste de tels mystères.

Ces mandarins partagent certes quelques traits avec des truands plus communs : la division du travail, la rationalisation de la violence, la réflexion patiente plutôt que l'action impulsive. Néanmoins, les truands se différencient par leur pondération. Plutôt que le coup d'éclat, le truand raisonnable, pesant les risques et les bénéfices, peut se contenter d'un butin modeste mais plus assuré. Par ailleurs, il n'est pas donné comme génial, il se forme au crime et apprend de ses erreurs. Le truand astucieux est surtout présent aux États-Unis. Au-delà du déficient mental et du génie du mal, des criminologues et journalistes⁴ considèrent une troisième voie, celle du gangster entreprenant. Si les autres membres du gang sont encore vus comme abrutis, le chef de bande est un cas limite, ni faible d'esprit ni complètement normal. Il aurait pu rester honnête, mais il est trop futé pour ne pas voir où réside son intérêt. Murchison notait déjà, dans ses études généalogiques sur les familles criminelles comme les Juke ou les Kallikaks⁵,

1. Publiée d'abord en deux articles dans le *Journal of the Institute of Criminal Law*, puis rassemblée dans *Criminal Intelligence* (1926).

2. Ainsi Claire Potter remarque que, dans un pénitencier de New York, le pourcentage de prisonniers considérés comme psychopathes passe de 11,6 à 50,8 % entre 1919 et 1926 tandis que le diagnostic de tare mentale décroît fortement (voir POTTER C.B., *War on Crime*, op. cit., p. 62).

3. Pour Lombroso dans *L'Uomo delinquente* (1876) et pour Maudsley dans *The Pathology of Mind* (1867), *Crime et Folie* (1874), *Responsability in Mental Disease* (1878). On notera cependant que Lombroso comme Maudsley refusent le libre arbitre au criminel. Celui-ci, bien que doué d'intelligence, ne choisit pas délibérément le mal. Il ne fait que suivre une pente naturelle.

4. Citons entre autres HENDERSON Georges C., *Keys to Crookdom*, New York : D. Appleton & Century, 1924 ; voir POTTER C. B., *War on Crime*, op.cit, p. 62.

5. Voir DUGDALE Richard L., *The Jukes : A Study in Crime, Pauperism, Disease and Heredity*, New York : G.P. Put-

que leurs membres faisaient parfois preuve d'un remarquable sens de l'initiative. Certains gangsters de notre corpus saisissent l'occasion, par le crime, de mener une vie moins naïve et plus confortable que les bonnes gens. C'est le cas de Louis Beretti qui refuse de travailler autant et pour aussi peu que ses parents. Sa décision se fonde sur une comparaison implicite : le deuxième chapitre décrit la vie laborieuse mais indigente de la famille Beretti, tandis que le suivant dépeint l'agréable quotidien du truand. Après avoir arrêté les études, il bascule dans le crime et conclut le troisième chapitre par : « Only dumb bastards want to work »¹. La hiérarchie mentale est ici renversée : l'honnête citoyen est le simple d'esprit. Ce que Louis refuse, ce n'est pas tant le labeur (il devient un homme d'affaires occupé) mais le travail dans le respect des lois, parfois absurdes, quand il est plus simple de faire fortune par le crime.

La comparaison et le gain fondent la logique du gangster raisonnable. Il n'agit qu'après avoir calculé le rapport qui lui sera le plus profitable. Le personnage de Tony « Scarface » de Trail, correspond assez bien à cette conception. Le narrateur explique aisément pourquoi le voyou refuse de vivre honnêtement comme ses parents : « There were many *logical* reasons for that – [...], the fact that even with his father working hard every day and his mother tending the little store they had been able to make only a bare living for the large family »². Au-delà de toutes questions morales, le rapport de l'effort et du gain est trop faible pour intéresser Tony. De même, il pèse les risques et les profits que comporte un crime avant de le commettre. Il se distingue ainsi des autres voyous en refusant les coups d'audace pour leur préférer des combines plus rentables : « It wasn't a matter of ethics with him ; it was a matter of economics, the balancing of probable gain against probable risk and finding-out whether it was worth it »³. Encore une fois, l'honnêteté ou l'éthique criminelle sont remplacées par des considérations comptables.

Handicapé moral, Tony est loin d'être un déficient mental. Il a plutôt un aval intellectuel sur les autres voyous de son quartier⁴. Charismatique, réfléchi, il modernise la bande criminelle en y mettant autant de muscle que de cerveau :

Tony could see that the big profits ultimately would go to the man with a well-oiled organization which was run as any other business enterprise. For he knew that the average gangster – even the leaders – had

nam's sons, 1877 ; ESTABROOK Arthur H. : *The Jukes in 1915*, Washington : The Carnegie institution of Washington, 1916 ; GODDARD Henry H., *The Kallikak Family : A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness*, New York : The Macmillan company, 1912.

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op. cit.*, p. 37 : « Travailler, c'est seulement pour les pauvres crétiens ».

2. TRAIL A., *Scarface*, *op. cit.*, p. 13 : « il y avait plusieurs raisons *logiques* à cela – [...] le fait que même avec son père travaillant dur tous les jours et sa mère tenant le petit magasin, ils avaient été à peine capables de subvenir aux besoins d'une famille nombreuse » (nous soulignons).

3. *Ibid.*, p. 20 : « Avec lui, ce n'était pas une question de morale ; c'était une question d'économie, d'équilibre entre le gain et le risque probables, et de savoir si cela en valait le coup ».

4. *Ibid.*, p. 5 : « A psychologist would have explained it by saying that Tony had a mental "percentage" on the others, that it was the difference between a man destined for leadership and men destined to run in the pack » (« Un psychologue aurait expliqué ceci par le fait que Tony avait un "pourcentage" mental supérieur aux autres, ce qui faisait la différence entre un homme destiné à commander et ceux destinés à rester dans le troupeau »). La mention du « pourcentage » fait allusion aux tests de Goddard.

no more executive ability than the revolver with which he ruled. The only thing he knew was the old law of the survival of the fittest – might made right and the devil took the hindmost. But when you fought him with brains as well as strength, you had him licked¹.

La citation oppose plusieurs conceptions du crime : celle du gang comme entreprise contre celle de la criminalité brutale, la modernité contre la vieille pègre (« the old law »), le truand entrepreneur et calculateur contre le nervi bestial (en référence aux thèses du darwinisme social : « the survival of the fittest »). Le passage se fonde sur une série de comparaisons s'exprimant par la structure grammaticale, les superlatifs (« as », « no more... than », « the fittest », « the hindmost », « as well as ») ou par le champ lexical (« big », « average », « leaders », « only »). Significativement, alors que les deux phrases centrales décrivant les vieilles méthodes sont marquées par le déséquilibre avec l'utilisation des comparatifs et des superlatifs, celles qui les entourent dénotent l'équilibre (« as », « as well as ») associé à la victoire (« big profits », « you had him licked »). La réussite du gangster dépend de son habileté à comparer et à prendre les choix les plus mesurés. Le crime n'est pas le fils de l'ignorance, mais serait le fruit d'une décision mûrement calculée.

Une telle conception peut déranger : si le gangster est parfaitement sensé, comment l'honnête société peut-elle lui donner tort ? Comment finalement montrer que l'anormal reste le truand ? Dans *Die Dreigroschenoper* par exemple, aucune justification n'est fournie à l'honnête société. Mackie ne fait que suivre la logique du monde capitaliste. La conclusion est simple : soit les honnêtes gens ont tort, soit c'est le système dans son ensemble qui est immoral. Dans le corpus américain, certains gangsters sont astucieux, mais se révèlent finalement rongés par d'autres maux (l'*hybris*, la sexualité viciée, etc.). Enfin, la conception d'un criminel raisonnable permet souvent de considérer le crime à l'aune de la volonté. Le gangster américain peut être convaincu de rester honnête, à moins qu'il ne jouisse plus de son libre arbitre. La valorisation de la volonté en Allemagne nazie amène également à y voir la source du crime : soit le criminel est un faible, soit il fait consciemment le mal.

La figure du truand raisonnable connaît quelque succès aux États-Unis dans la mesure où elle fournit aussi des solutions simples quant à son châtement. David Ruth² explique que cette conception du criminel domine les médias de masse car elle ne froisse pas certaines croyances et conforte un anti-intellectualisme conservateur. Les tenants d'un truand raisonnable appréhendent le crime selon des critères moraux depuis longtemps établis. Nul besoin de recourir à des thèses scientifiques absconses qui hypothèquent la responsabilité du gangster. Dans les années 1920, le *Saturday Evening Post* livre même une guerre acharnée au déterminisme médical ou sociologique du crime. Les critiques acerbes des « moralistes » laissent deviner l'importance

1. *Ibid.*, p. 39 : « Tony pouvait voir que les gros profits allaient à celui qui avait une organisation bien huilée, dirigée comme n'importe quelle autre entreprise. Car il savait que le gangster moyen – même le chef – n'avait pas plus de don de manager que le revolver avec lequel il faisait la loi. La seule chose qu'il connaissait était la vieille loi de la survie du plus apte – la force reste la loi et Dieu pour tous. Mais si tu combats le Diable avec autant de neurones que de force, tu lui fais mordre la poussière ».

2. RUTH D. E., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 25 *sqq.*

du principe qu'ils défendent : le libre arbitre. Ce terme est notamment galvaudé par les partisans d'une justice implacable, réfutant toute irresponsabilité du criminel, tel le membre fondateur de la nouvelle *National Crime Commission* Richard Washburn Child dans sa série d'articles publiés durant l'été 1925 par le *Saturday Evening Post*. Le déterminisme soulève aussi un problème théologique et touche à l'individualisme, si profondément ancré aux États-Unis. En effet, un homme prédestiné ne peut plus être le bâtisseur de son propre salut ou de sa réussite sociale. Les moralistes s'accordent à penser que les truands sont des hommes comme les autres qui peuvent renoncer au crime si on les persuade du bénéfice qu'ils en retireraient. Ruth cite une campagne d'affichage en 1925 à New York expliquant que le crime ne paye pas. Des panneaux, adressés aux gangsters, annonçaient – en majuscules et sans apostrophe pour être plus cinglants : YOU CANT WIN. Le message se fonde sur le bon sens du criminel. Encore une fois, c'est en termes de comparaison et de gain que l'on parle du/au truand. S'il est sensé, il doit abandonner le crime.

Le même message caracole en titre du livre de Jack Black, *You Can't Win*¹ : le truand est considéré comme raisonnable et le dessein du narrateur est de convaincre les lecteurs du tort qu'ils auraient à commettre un crime. Cet ancien cambrioleur se présente comme sain d'esprit et éduqué. D'abord élevé par un père sévère, il fréquente l'école jusqu'à quatorze ans, il a toujours aimé lire et, dès la première page, dit exercer une profession intellectuelle : « I am now librarian of the *San Francisco Call* »². L'adverbe *now* annonce la rétrospection et prépare le contraste avec son ancienne activité. Jack se défend d'avoir fait partie d'une confrérie d'ignorants et de débiles légers. Le métier de cambrioleur requiert un long apprentissage et une certaine finesse, ne serait-ce que pour repérer le bon coup parmi toutes les occasions de larcins. À plusieurs reprises, Black explique qu'il a choisi sa criminalité³. De fait, aucune punition corporelle, aucune incarcération n'ont pu le reformer. Au contraire, un premier emprisonnement le met sur la voie du crime ; plus tard, des coups de fouet infligés dans un pénitencier ruinent ses bonnes résolutions et le persuadent de poursuivre sa carrière. Ce n'est pas son corps qu'il faut faire plier, mais sa volonté qu'il faut convaincre. Ce n'est que lorsqu'un juge le gracie, que Black revient dans le droit chemin. Son récit est explicitement motivé par l'idée d'un rachat, au sens du paiement d'une dette à l'égard du juge et d'un influent patron qui lui furent cléments⁴ : la compensation, c'est-à-dire la mise en balance, fonde encore le salut du truand.

En effet, le propos de Black est de démontrer que le crime n'est pas rentable. Pour ce faire, il choisit une perspective qui se veut « objective ». Précisons ici que le narrateur comprend ce

1. Initialement parue dans *Black Mask* en 1925, puis rassemblée en volume en 1926, cette autobiographie est publiée en pleine campagne moraliste et connaît un certain succès (troisième réédition en 1927). Elle fut également traduite en français dès 1932 chez Gallimard.

2. BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, p. 2 : « je suis désormais documentaliste au *San Francisco Call* ».

3. *Ibid.*, p. 265 : « I hadn't been forced into this life, and this predicament, by any set of circumstances or any power beyond my control. I had traveled along this road largely of my own free will, and it followed that I could get on the right road any time I willed it » (« Je n'ai jamais été obligé de m'engager dans cette vie et ses affaires par un concours de circonstances ou quelque puissance échappant à mon contrôle. C'est largement de ma propre volonté que j'ai parcouru ce chemin et, de ce fait, je pouvais rentrer dans le droit chemin dès que je le voulais »).

4. *Ibid.*, pp. 381-382..

terme comme un refus de l'horreur ou du sentimentalisme. Nous avons vu qu'il s'interdit de décrire les châtiments corporels dont il fut victime pour ne pas biaiser ses « chroniques »¹. Il évite également toute héroïsation romantique du criminel, préférant décrire la misère quotidienne de la pègre. Comme le note Robert Herrick dans sa préface de 1927, un esprit fragile aurait tendance à embellir ses souvenirs pour les accorder aux goûts du lecteur, ce qui n'est pas le cas de Black, « psychologiquement sain »². Sa clairvoyance est une promesse de salut dans la mesure où le narrateur peut discerner et comparer les avantages de l'honnêteté. Au lecteur, il ne cache rien de ses déboires : mort, pauvreté, errance, toxicomanie et punitions ne sont pas éclipsées par des succès criminels très relatifs. La valeur de ses butins est souvent précisée pour en soustraire le prix des outils nécessaires au cambriolage, la somme dérisoire marchandée par le receleur ou l'avocat, et surtout l'achat d'opium. Tout compte fait, le crime ne paye pas ; le narrateur s'adresse au lecteur pour lui faire part de son bilan :

What prices larceny, burglary, and robbery ? Half my thirty years in the underworld was spent in prison. Say I handled \$50,000 in the fifteen years I was outside ; that's about nine dollars a day. How much of that went to lawyers, fixers, bondsmen, and other places ? Then count in the years in prison – suffering, hardship, privation. [...] “What chance have you now ?” I would ask any young man, “with shotgun squads, strong-arm squads, and crime crushers cruising the highways and byways ; with the deadly fingerprinting, central identification bureau, and telephotoing of pictures ; and soon every police station broadcasting ahead of you, your description and record ? Then consider the accidents and snitches – what chance have you ? Figure it out yourself. I can't”³.

Comme l'indiquent l'abondance des chiffres et le champ lexical de l'évaluation (« prices », « Half », « How much », « about », « count », « consider », « figure »), plusieurs logiques comptables sont ici à l'œuvre : dans le premier paragraphe, fractionnements et soustractions montrent l'insignifiance des gains amassés, surtout quand on les compare aux risques encourus ; cette comparaison prend place dans le second paragraphe avec une énumération et une addition des dangers (répétition de « and », « with », utilisation du pluriel, allongement des phrases) qui contraste avec le décompte précédent. Surtout, ce dénombrement doit être le fait du public comme l'indiquent les adresses au lecteur, les interrogations et l'emploi de l'impératif. Si le narrateur semble laisser la conclusion au public, le bilan est clair : la question « what chance have you ? » devient rhétorique et la prétendue ignorance du narrateur (« I can't ») renvoie au titre du livre. L'autobiographie

1. *Ibid.*, p. 268.

2. *Ibid.*, p.vii.

3. *Ibid.*, pp. 393-394 : « Que m'ont apporté braquages, cambriolages et vols ? J'ai mené la vie d'un voleur pendant trente ans, dont quinze en prison. Cinquante mille dollars me sont passés entre les mains. Cela représente environ neuf dollars par jour. Combien se sont volatilisés en avocats, garants et autres magouilleurs ? Comptez ensuite les années en prison, les souffrances, les privations, les mauvais traitements. [...] Voici ce que je demanderais à n'importe quel jeune homme : “Quelle chance as-tu d'y arriver avec toutes ces forces de polices armées jusqu'aux dents qui sillonnent les grandes routes et les petits chemins, avec les empreintes digitales, le bureau central d'identification, la téléphotographie ? N'oublie pas que bientôt chaque commissariat pourra diffuser ta description et tes antécédents partout dans le pays. Sans compter les accidents, les dénonciations... Crois-tu avoir la moindre chance ? À toi de voir, moi, je ne peux pas ».

de Black peut ainsi s'apparenter à un livre de compte, écrit par et adressé à un truand raisonnable. Le crime et la rédemption s'expliquent par une évaluation et un choix justes.

Néanmoins, convaincre le truand de rester dans le droit chemin serait une solution trop simple pour s'appliquer à tous : pourquoi tant de délits s'il suffit de prouver que le crime ne paye pas ? Pourquoi le narrateur a-t-il fait si longtemps profession de voleur s'il reconnaissait la misère de sa situation ? La conception du truand n'est pas homogène dans *You Can't Win*. Le narrateur appartient à une aristocratie de la pègre, les *yeggs*, cambrioleurs qui, grâce à leur intelligence, règnent sur les bas-fonds¹. Ici affleure encore l'idée que le chef de bande est intellectuellement supérieur à ses subordonnés et que le pouvoir revient aux plus capables. Herrick l'affirme dès la préface : « the criminal is almost always of an inferior mentality »². En effet, les *yeggs* sont un cas particulier au sein de la pègre. À plusieurs reprises, on les différencie du menu fretin, et notamment du braqueur violent qui agresse ses victimes dans la rue : « He is not a thief, but a “mental case”, and belongs in a psychopathic ward »³. *You Can't Win* présente aussi bien la figure d'un truand raisonnable que celle du déficient mental ou du malade psychiatrique. La criminalité s'explique par une défaillance de la raison ou de ses attributs. Le narrateur lui-même sait qu'il se fourvoie mais sa toxicomanie le prive de son libre arbitre. Cette dépendance va l'étreindre au fil des de sa carrière et devient intimement liée à sa criminalité : « Almost every house prowler turns to booze or drugs »⁴, dit-il avant une longue description de son quotidien de *yegg*, esclave de la drogue, obligé de voler pour satisfaire son vice et de fumer pour être capable de voler. Cette ivresse fournit une explication physiologique et médicale au crime raisonnable. L'addiction correspond à la déficience de la volonté diagnostiquée par Goddard. L'opium engourdit le libre arbitre du voleur et le condamne au crime tant qu'il ne s'est pas soigné. Les thèses médicales prennent-elles le pas sur les conceptions moralistes ? Le recours à la drogue ou à l'alcool sont des arguments fréquents pour atténuer la responsabilité du criminel. Dans l'Allemagne weimarienne, par exemple, les stupéfiants et la boisson sont pris en compte par le § 51 du Code pénal. Dans *You Can't Win*, considérons plutôt que les thèses moralistes et médicales se confrontent et s'équilibrent. Si la drogue a mené sa vie, le narrateur se détermine à devenir honnête. Il décide d'arrêter de voler comme il décide d'arrêter de fumer. La fin de sa vie de cambrioleur est un engagement moral et physique, qui fait triompher la volonté sur le corps : « Any habit, he [Jack Black] maintains, apropos of the opium habit, can be broken provided the victim *wants* sufficiently to change »⁵, commente le préfacier.

1. *Ibid.*, p. 5 : « the yegg rules the underworld of criminals » (« le yegg fait la loi dans le monde du crime »).

2. *Ibid.*, p. x : « Le criminel est presque toujours un esprit inférieur ».

3. *Ibid.*, p. 256 : « Ce n'est pas un voleur mais un cas psychiatrique ; sa place est dans un asile ». Le narrateur précise plus loin son mépris pour ce genre de malfaiteur : « That kind of “work” is unprofessional, unnatural, and disgusting, and does not concern me. The psychiatrist might explain and classify it ; I cannot » (*ibid.*, p. 379) : « ce genre de travail va contre la profession, contre la nature et est écœurant et ne me concerne pas. Un psychiatre peut l'expliquer et le classifier ; pas moi ».

4. *Ibid.*, p. 283 : « Presque tous les monte-en-l'air carburent à l'opium ou à la drogue ».

5. *Ibid.*, p. viii, souligné dans le texte : « À propos de l'opium, il [Jack Black] soutient que toute dépendance peut être brisée si la victime le *veut* suffisamment ».

Même si d'autres facteurs sont pris en compte, l'honnêteté, au même titre que le crime, est du ressort de la volonté.

1.2. La débâcle de la volonté

La conception d'un truand raisonnable, que l'on peut d'autant plus sévèrement châtier qu'il commet le mal sciemment, se rencontre dans le corpus allemand d'après 1933. Bien que l'on pût s'attendre à une prééminence des thèses biologistes, ce triomphe de la volonté n'est guère étonnant, au vu des discours de l'époque. Au demeurant, cette prépondérance ne contredit pas le racisme nazi puisque les choix d'un individu sont considérés comme déterminés par son sang.

Rappelons qu'Hitler a fait de la volonté l'alpha et l'oméga de sa *Weltanschauung* et de sa politique, notamment pénale¹. À la froide raison du système weimarien, on oppose le dévouement corps et âme des dirigeants nazis. Cette subjectivation du politique s'accompagne d'une conception particulière du chef, paré de qualités (courage, résolution, vitalité, héroïsme dans l'adversité, autodiscipline, etc.) qui se substituent aux vertus démocratiques. Parmi ces qualités, la volonté : le dirigeant est celui qui sait et ose prendre les décisions ; il est l'émanation d'une volonté allemande qu'il traduit par ses actes. Cette idéologie prend sa source dans Schopenhauer et surtout Nietzsche, avec sa valorisation du chef et de la grande politique. Au-delà des mésinterprétations de ces philosophes par les nazis, la *Führerwille* devient un concept politique et juridique primordial. À partir de 1933, les institutions sont vidées de leur substance pour devenir des instruments soumis au vouloir des dirigeants selon le *Führerprinzip*. Les lois et les tribunaux doivent être au service d'une volonté, subordonnés à l'idéal de justice national-socialiste². Les textes juridiques qui n'y correspondent pas sont abolis sans aucune formalité ; l'interprétation de la loi ne doit pas s'orienter selon les intentions du législateur, mais selon la « volonté juridique » (*Rechtswillen*) de la communauté populaire. Au final, toutes les décisions sont suspendues à la volonté de Hitler que les sujets doivent correctement interpréter, voire devancer. Ainsi que le résume Rüthers : « Das Recht des NS-Staates war nach der Vorstellung der Machthaber ein Instrument zur totalen Herrschaft und zugleich zur möglichen Beseitigung jeder formalen und materialen juristischen Machtschranke [...] »³ Si cette

1. Se fondant sur une conception romantique de l'homme – qui doit s'affirmer en tant qu'individu et vivre selon les libres dictées de sa volonté –, il valorise la notion d'expérience vécue (*Erlebnis*) dans la vie politique. Si, dans d'autres régimes, on se méfie de toute gouvernance fondée sur l'expérience subjective, sous le Troisième Reich, le pouvoir est personnalisé tandis que tous les éléments impersonnels – y compris les institutions et leur inscription dans le droit – sont qualifiés d'« abstraits », « bureaucratiques », voire « inauthentiques ». Pour plus de détails sur cet aspect de l'idéologie nazie, voir STERN J.P., *Hitler, le Führer et le peuple*, op. cit., pp. 87-97

2. Ainsi, le *Oberlandesgericht* (OLG) de Jena stipule : « Das nationalsozialistische Recht hat der Verwirklichung der nationalsozialistischen Weltanschauung zu dienen » (*Zeitschrift der Akademie für deutsches Recht*, 1938, p. 711, cit. in RÜTHERS B., *Die unbegrenzte Auslegung*, op. cit., p. 121 : « Le droit national-socialiste a pour but de servir la vision du monde national-socialiste »)

3. *Ibid.*, p. 110 : « Le droit de l'État national-socialiste était selon les hommes au pouvoir un *outil* pour assurer la domination totale et, en même temps, pour rendre possible la suppression de toute limitation formelle ou

pratique est sans précédent, l'idée n'est pas nouvelle puisqu'on peut la retrouver dans les écrits de Nietzsche fustigeant la morale et les institutions, instruments des faibles pour se protéger des forts. L'accusation est reprise contre les tribunaux de la République, trop laxistes, émasculés, aux mains des Juifs. L'arrivée au pouvoir des nazis doit inverser cette tendance. De fait, l'appareil juridique est purgé selon des critères raciaux et politiques tandis que la volonté d'Hitler fait force de loi, comme l'attestent les décrets, les *Maßnahmen*, les textes rétroactifs et les dispositions juridiques se résumant parfois à une ligne¹. Le Führer prétend incarner la volonté du peuple ; il est la source du droit ou, plus exactement, il actualise par son pouvoir la loi du peuple. Hans Frank, ministre de la Justice du Reich, résume assez bien cette situation quand il déclare : « C'est la première fois dans l'histoire du peuple allemand que l'amour envers le Führer a valeur de concept juridique »².

Si la justice est affaire de volonté, la conception du crime aussi. Ici se présente un élément important et ambigu du discours nazi : sa défiance envers la criminologie, tout en ayant recours à certaines de ses thèses. Même s'il prône des mesures eugénistes, Hitler considère les théories médicales ou sociologiques comme des excuses fournies au délinquant pour échapper à ses responsabilités. Si la plupart des nazis ont une approche biologiste du crime, les juristes du parti accusent la criminologie d'avoir été à l'origine de l'effémination (*Verweiblichung*) de la justice sous Weimar. Plus encore, certains y voient la main d'une puissance qui mine l'esprit des lois – les Juifs, évidemment. D'aucuns, comme Adolf Lenz, tentent de se concilier le nouveau pouvoir en expliquant que les criminologues *veulent* une justice plus sévère, d'autres dénoncent une conspiration pseudo-scientifique³. La criminologie classique est ainsi conçue comme un outil de la volonté juive pour déstabiliser le pouvoir en niant justement le libre arbitre.

matérielle juridique du pouvoir [...] ».

1. Ainsi, dans une directive sur la charge et les devoirs du juge, du 14 janvier 1936, on peut lire : « Gegenüber Führerentscheidungen, die in die Form eines Gesetzes oder einer Verordnung gekleidet sind, steht dem Richter kein Prüfungsrecht zu » (*cit. in* WERLE G., *Justiz-Strafrecht und polizeiliche Verbrechensbekämpfung im Dritten Reich*, *op.cit.*, p. 147 : « Face aux décisions du Führer, qui revêtent la forme d'une loi ou d'un décret, le juge n'a pas à exercer son droit d'examen »).

2. *Völkischer Beobachter*, 30 juin 1935, *cit. in* STERN J.P., *Hitler, le Führer et le peuple*, *op. cit.*, p. 165.

3. Ainsi, lors d'une conférence en 1936, Max Mikorey explique que si les Juifs sont très sévères envers les crimes commis dans leurs rangs, ils sont beaucoup plus indulgents quand les délits touchent les autres peuples. Il s'agit en effet pour eux de saper le pouvoir pénal qui contrarie leurs ambitions. Le premier coup porté au système judiciaire vient avec le criminologue juif Lombroso qui voulait faire échapper le criminel-né aux normes légales fondées sur le libre arbitre. Après quelques succès, cette position fut abandonnée car la stratégie juive évoluait : en effet, les théories de Lombroso pouvaient servir d'armes aux antisémites, donc les criminologues se concentrèrent sur la statistique et les explications sociales. La responsabilité du crime fut transférée de l'individu à la société et Aschaffenburg est le paragon de cette échappatoire. MIKOREY Max, « Das Judentum in der Kriminalpsychologie » in *Das Judentum in der Rechtswissenschaft : Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936*, vol. III, pp. 61-82, Berlin : Deutscher Rechts-Verlag, 1936, *cit. in* WETZELL R., *Inventing the Criminal*, *op.cit.*, p. 188. Max Mikorey (1899-1977), sans avoir une influence de première importance, était alors un membre respecté de l'institution. Directeur de la clinique psychiatrique de Munich, il était également membre de l'académie de droit allemand.

La volition devient, dans ce contexte, un enjeu de la reprise en main judiciaire. Progressivement se met en place une sorte de *Willensstrafrecht* (« droit pénal de la volonté ») qui juge la volonté du criminel plutôt que le crime. La gravité d'un délit est évaluée en fonction de l'intentionnalité, du type psychologique auquel l'inculpé est censé appartenir et du contexte politique¹. Inversement, on fait preuve de tolérance envers des actions illégales (comme la Nuit de Cristal du 9 novembre 1938) si elles correspondent au « juste » sentiment du peuple. Le droit prétend identifier et évaluer la subjectivité de la délinquance, au-delà du délit.

Bien que la production culturelle soit assez discrète sur les truands, cette conception est décelable dans les faiblesses de ceux qui s'adonnent au crime ou dans leurs mauvaises intentions. Néanmoins, il n'y a pas, comme dans le corpus américain, une comparaison et une décision entre la vertu et le crime. Très souvent, le criminel est montré comme conscient du mal qu'il perpètre, mais il n'envisage pas d'autres alternatives. Son crime est le fruit d'une volonté sans choix, notamment quand il s'agit d'un espion étranger ou d'un juif. Cependant, l'un n'appartient pas à la pègre et l'autre est plus souvent un négociant malhonnête qu'un truand à proprement parler. On trouve certes quelques contre-exemples. Dans une nouvelle parue dans le *Völkischer Beobachter*², un pickpocket polonais récidiviste est arrêté par un courageux jeune allemand. Au tribunal, le juge, l'accusé et son avocat sont juifs : ils font cause commune et réinterprètent la loi aux dépens du justicier. Tous les éléments de la propagande antisémite sont présents : les juifs tiennent la justice, ils se reconnaissent instinctivement entre eux et commettent délibérément leurs méfaits.

Néanmoins, le Juif, trop lâche et trop parasite, préfère habituellement manipuler le personnage et profiter de ses vols. La figure du receleur juif s'y prête, car elle incite l'individu à commettre un crime pour ensuite le voler. Prenons l'exemple d'un texte paru en feuilleton dans le *Völkischer Beobachter* en 1933 : *Nickel List – Die Chronik eines Räubers* de Hans von Hülsen³. Nickel, autrefois honnête aubergiste, est poussé au crime par sa femme infidèle et par le bandit juif Einohr, avec lequel il commet son premier brigandage. Trahi par Einohr, Nickel forme bientôt une bande de détrousseurs qui écument l'Allemagne. À la fin de la chronique, ayant retrouvé le traître, il comprend l'origine de son malheur : « Der Jüd ist's, der mich dermaleinst aus dem Garten Gottes weglockt, daß ich muß wie ein wildes Tier

1. *Ibid.*, pp. 169-170. À titre d'exemple, les lois du 4 octobre 1939 et du 6 novembre 1943 (selon lesquelles les délinquants âgés de 16 puis de 14 ans avaient atteint leur majorité mentale et morale, donc pouvaient encourir la peine de mort) reposent sur la considération de la volonté criminelle et de la situation du pays, c'est-à-dire l'état de guerre.

2. JUHRE Paul, « Der Taschendieb », *Völkischer Beobachter, Berliner Ausgabe*, 13 janvier 1933, p. 11.

3. HÜLSEN H., *Nickel List – Die Chronik eines Räubers*, in *Völkischer Beobachter* du 18 juillet 1933, n° 199 au 6 septembre 1933, n° 249. Hans von Hülsen (1890-1968) était déjà un écrivain reconnu à cette époque. Ami et biographe de Gerhart Hauptmann, il a publié plusieurs romans à succès comme *Der Kelch und die Brüder* (1925) et a reçu en 1930 le prix Gerhart Hauptmann décerné par la Volksbühne. La chronique romancée de la vie du bandit Nickel List (1656-1699) avait déjà été publiée en 1925 par Reclam et il est fort possible que cette version ait subi des changements avant d'être reprise par le *Völkischer Beobachter*. Nous nous en tiendrons cependant au seul texte de 1933, en gardant à l'esprit que Hülsen n'a jamais caché ses sympathies pour le NSDAP. Ainsi, il fut parmi les 88 écrivains qui signèrent la déclaration de fidélité au nouveau Chancelier (« Gelöbnis treuester Gefolgschaft »), parue dans le *Vossische Zeitung* le 26 octobre 1933.

durchs Land fahren »¹. Einohr n'est pas un grand bandit, il est veule, incapable et indigne du titre d'honnête malandrin (« ehrlicher Spitzbube »)² ; au demeurant, il n'apparaît que sporadiquement dans le roman. Pourtant, le juif est coupable du péché originel. Il est celui qui, par une chiquenaude malfaisante – mais déresponsabilisant le héros –, a entraîné Nickel dans une vie de crimes : « sie haben mich hineingestoßen, diese ehrlichen Leut', und nun muß ich schwimmen », se souvient-il³. Durant toutes ses pérégrinations, les commerçants juifs indiquent au héros des opportunités de brigandage et profitent de ses coups d'audace⁴. Plus encore, ils se justifient en glosant les textes bibliques. Ainsi, l'un d'eux argue des enseignements du Christ pour justifier le vol. Nickel rit quand il entend cette interprétation juive mais se laisse pourtant séduire par ce discours fallacieux⁵. La criminalité juive pervertit ainsi les textes sacrés comme elle le fait avec les textes juridiques.

Ce rôle indirect des juifs dans la criminalité s'apparente au motif de la manipulation, courant dans le discours des agitateurs politiques. Comme l'écrit Löwenthal, la manipulation joue sur une frustration courante dans les sociétés modernes, où le pouvoir de l'individu est limité par des forces sociales anonymes⁶. En Allemagne, avant 1933, ce motif a pu s'incarner dans Mabuse. La production du Troisième Reich systématise cette explication du monde. Elle en souligne la teneur antisémite ou, plus métaphorique, considère le peuple allemand comme atteint d'une maladie. L'ennemi commet son forfait selon une stratégie commune (les juifs se comprennent entre eux) et le peuple est forcé de se soumettre à cette volonté mauvaise. Plus largement, le crime est commis sous influence étrangère. Un individu peut fauter si sa volonté est fourvoyée ou simplement s'il est d'un caractère faible. L'innocent peut se laisser entraîner à cause de son manque de résolution. Dans *Zehn einwandfreie Alibis* d'Edmund Finke, un personnage devient le complice d'un voleur étranger car il n'a pas su dire non ; le crime occasionnel advient « wegen eines unvermuteten Mangels an Widerstandskraft, die dem Versucher statt schwächlichen Zögerns sofort ein hartes, unwiderrufliches Nein entgegensetzen müßte »⁷. Le bon citoyen peut également être détourné du droit chemin dans un moment d'inconscience, sa volonté étant comme annulée. Dans une nouvelle de Michael Zwick, par exemple, René sort du casino dans un état second, sous le choc de sa faillite et rencontre Pierre, une de ses anciennes connais-

1. *Ibid.*, 24 août 1933, n° 236, p. 8 : « c'est le Juif qui autrefois m'a détourné du jardin de Dieu, de sorte que je suis obligé de parcourir le pays comme une bête sauvage ».

2. *Ibid.*, 26 juillet 1933, n° 207, p. 8.

3. V. HÜLSEN H., *Nickel List, Völkischer Beobachter*, 27 juillet 1933, n° 208, p. 8 : « Ils m'ont jeté dedans, ces braves gens, et maintenant je dois nager ».

4. Ainsi, après une expédition particulièrement héroïque, Nickel se rend chez des receleurs qui le volent à son tour : « die Juden rieben sich die Händ' und verständigten sich untereinander mit Blicken, daß sie die Goyim beim Wiegen, Taxieren und Zahlen betrügen wollten, wie nur ein rechtschaffen Jüdenkind getan hätte » (*ibid.*, 3 août 1933, n° 217, p. 8 : « les Juifs se frottaient les mains et se disaient par des regards qu'ils voulaient bernier le goyim par la pesée, les taxes et le règlement, comme seul un brave petit Juif l'aurait fait »).

5. *Ibid.*, 10 août 1933, n° 223, p. 8.

6. LÖWENTHAL L., *False Prophets, op.cit.*, p. 40.

7. FINKE E., *Zehn einwandfreie Alibis*, Berlin-Vienne-Leipzig : Karl H. Bischoff Verlag, 1942, p. 82 : « à cause d'un manque de résistance imprévu, cette résistance qui doit immédiatement opposer au tentateur un non fort, irrévocable plutôt que des faibles hésitations ».

sances qui se révèle être un escroc et qui l'entraîne dans ses méfaits : « René folgte ihm in einer Art Willenlosigkeit »¹.

Plus souvent encore, le personnage est sous l'effet de la drogue, de l'alcool ou du poison. Ici, la santé physique rejoint la droiture d'esprit, conformément à la notion de *Gesundheit* chère aux nazis. Dans un film intitulé *Großalarm* (Georg Jacoby, 1938), un honnête Allemand se retrouve involontairement complice d'une bande internationale. Embauché pour conduire des particuliers en Hollande, Paul (Paul Klinger) découvre bientôt qu'il a fait passer la frontière à un véhicule volé. Seul, à l'étranger, privé de son passeport – symbole de son identité nationale –, il est forcé de collaborer. Dans un bar, les bandits trinquent avec lui. La ténébreuse Rita (Hilde Körber) lui tend un verre de champagne : après un zoom avant sur Paul qui boit, celui-ci adresse un regard à la caméra, les yeux mi-clos, abêti par l'alcool. Il prend une pose parfaitement contraire à celle, résolue, des héros nazis, analysés par Klemperer, qui « ont en commun un regard figé dans lequel s'expriment la ferme détermination à aller de l'avant et la volonté de la conquête »². En un raccord regard, un plan sur la salle de fête apparaît en anamorphose pour indiquer que Paul est saoul : son visage est en surimpression au centre du plan, tandis que tournent d'autres images en surimpression de la salle. Ici, il n'y a ni comparaison ni estimation pour décider l'intérêt à commettre un crime : tout se brouille dans *Großalarm*. L'impression de vertige physique signifie un fourvoiement moral : Paul tombe sous l'influence néfaste de l'alcool et des voleurs. Comme avec la figure du juif manipulateur, le libre arbitre est à la fois convoqué et confisqué. Sous le Troisième Reich, le crime est certes affaire de volonté mais pas de liberté.

La conception d'un truand raisonnable peut servir d'argument aussi bien à sa condamnation définitive qu'à son salut. Aux États-Unis, elle peut nourrir le débat sur le bien-fondé des lois : quel est l'intérêt à rester honnête ? Le gangster n'est pas foncièrement mauvais ou complètement crétin. Il faut le convaincre de son erreur. Dans l'Allemagne nazie, la volonté mauvaise sous-tend l'idée d'un ennemi acharné à perdre le bon citoyen. Elle est une influence étrangère qui empoisonne le pays. Cependant, la manipulation et la métaphore du poison laissent comprendre que cette conception volontariste n'est pas autonome. Malgré les réticences idéologiques, elle se fonde sur une explication médicale du crime.

2. Les thèses médicales : le truand pathologique

Plus intimement liées à l'individu, les thèses médicales font passer le crime du domaine de la volonté à celui, « naturel », de la constitution et de l'hérédité. Nuançant la responsabilité morale du délinquant, ces théories affirment l'utilité d'une correction, ou d'une thérapeutique. S'imposant à la fin du XIX^e siècle, elles correspondent à une nouvelle organisation du pouvoir pénal. Depuis la fin du XVIII^e siècle, la condamnation ne doit plus se fonder sur une

1. ZWICK Michael, « Der Wechsel des Herrn René », in *8 Minuten und andere Kriminalfälle*, Berlin : Eden-Verlag, 1934, p. 9 : « René le suivit, en une sorte d'absence de volonté ».

2. KLEMPERER V., *LTI*, *op. cit.*, p. 27.

comptabilité arithmétique des preuves mais sur une intime conviction. La certitude doit être totale, tout comme la compréhension du crime. À cet effet, l'expertise médico-légale est mise à la disposition du tribunal. La médecine, en particulier la psychiatrie, se déploie ainsi dans un nouveau champ de pratiques et d'investigations. Si, au cours du XIX^e siècle, les magistrats ont pu se montrer hostiles à une médicalisation du crime, ils finissent par y consentir. Cela s'explique notamment par l'évolution de leur métier. La question de l'irresponsabilité pénale du dément – qu'elle repose sur l'article 64 du Code pénal français, le § 51 en Allemagne ou les *M'Naghten Rules* dans le monde anglo-saxon – se fait toujours plus pressante, et s'accompagne d'autres interrogations : quelle est la dangerosité de l'individu jugé et dans quelle mesure est-il curable ou réadaptable ? Le tribunal s'appuie sur les rapports médicaux qui lient des anomalies, physiques ou mentales, avec le délit, et parfois conseillent le traitement à administrer au déviant. En outre, à la fin du XIX^e siècle, le magistrat revendique de plus en plus une fonction thérapeutique. La punition ne doit plus se faire contre le coupable, mais pour son bien-être dans la société : « Le vilain métier de punir se trouve ainsi retourné dans le beau métier de guérir »¹.

Ainsi, les juges et les docteurs s'allient en une sorte de pouvoir médico-judiciaire dont le réseau d'institutions et les expertises doivent repérer, juger et soigner le criminel. Un psychiatre comme Emil Kraepelin prône dès 1880 la médicalisation de la justice pénale sur le modèle de la clinique² ; plus mesuré, le juriste Franz von Liszt propose une meilleure individualisation des peines selon les capacités d'amendement du coupable³. Enfin, à notre période, Hoover appelle à une plus grande collaboration entre la police et la science. Celle-ci doit fournir à celle-là les outils permettant de prouver la culpabilité du criminel, en produisant « a life directory of his every action, thought and mannerism, which will naturally narrow the circle of search »⁴. Dans tous les cas, la médicalisation de la justice est au service du contrôle et de la discipline : le réseau d'institutions et d'expertises enserrme l'individu pour le surveiller et le corriger au mieux.

Le discours médical produit une nouvelle conception de la criminalité en tant que pathologie ou, du moins, anomalie de l'individu. L'expert psychiatre ou le biologiste ne jugent pas le délit, ils évaluent le délinquant, le classent parmi des types et lui attribuent une identité qui explique ses crimes passés et à venir. Le discours médical a pour horizon la guérison du criminel, mais le déterminisme se nourrit aussi de ses thèses : la maladie excuse-t-elle ou condamne-t-elle le déviant ? Le criminel pathologique contredit certaines conceptions sur

1. FOUCAULT M. : *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris : Gallimard – Le Seuil, 1999, p. 22. Concernant plus précisément la médicalisation de la justice, voir « Cours du 8 janvier 1975 » et « Cours du 15 janvier 1975 », pp. 3-50.

2. KRAEPELIN Emil, *Die Abschaffung des Strafmaßes : Ein Vorschlag zur Reform der heutigen Strafrechtspflege*, Stuttgart : Enke, 1880.

3. Foucault cite encore l'exemple de propositions faites au deuxième congrès international d'anthropologie criminelle en 1889 qui prônaient la suppression du jury, incompetent à juger car n'étant composé ni de juges ni de médecins (in *Les Anormaux, op. cit.*, p. 36).

4. HOOVER J.E., « Science Fights the Crook », in *Los Angeles Times*, 30 janvier 1938, p.K2 : « un répertoire de sa vie, de toutes ses actions, ses pensées, ses habitudes, qui restreindrait le cercle des recherches ».

le libre arbitre et attise des théories eugénistes, voire racistes. Dans notre corpus, comment s'insère la figure d'un truand pathologique ? Elle heurte certes les théories moralistes, mais elle peut se révéler très pratique pour caractériser un personnage et évacuer toute tergiversation quant à sa culpabilité. Est-ce pour cette raison que certains motifs perdurent en dépit de leurs démentis scientifiques ? Avant d'expliquer ce décalage, il nous faut relever les stigmates laissés par les thèses médicales sur les figures des truands.

Pour des raisons pratiques et bien que ces discours se recouvrent, nous distinguons les thèses biologiques (phrénologiques, anthropologiques, etc.) du discours psychiatrique au sens large. Dans un cas, le truand se caractérise surtout par ses pathologies physiques ; dans l'autre, il se révèle par ses névroses et ses perversions. Si les États-Unis n'optent pas résolument pour une conception déterminée du gangster, le truand français est encore largement marqué par les thèses biologiques du XIX^e siècle. L'Allemagne de Weimar, quant à elle, a pu être influencée par les nouvelles théories de la psychanalyse et présente un voyou infantile, dont le vice – et donc la correction – pourrait concerner de nombreux individus.

2.1. Les thèses biologiques : le corps déviant

La marque physique de la criminalité fut une thèse forte du XIX^e siècle. Les discours médicaux et anthropologiques constituèrent le criminel en un corps déviant, donc repérable et parfois soignable. Ils engendrèrent également des thèses eugénistes ou racistes, dont se nourrit, entre autres, l'idéologie nazie. Néanmoins, la présence de criminels-nés ou de dégénérés au sein de la production culturelle ne concorde pas exactement avec les discours professés dans chaque pays. Les stéréotypes antisémites mis à part, les personnages affligés d'un physique truand ne dominent pas les œuvres allemandes ou américaines. Plus fréquents en France, ils rompent avec les débats scientifiques de l'époque. Le voyou marqué au corps reflète moins une théorie admise qu'une tradition culturelle.

L'idée d'un corps révélant la personnalité émerge dès la fin du XVIII^e siècle. Ses racines sont multiples, de la théorie des humeurs à la physiognomonie et la métoscopie (interprétation des rides du visage). Franz Joseph Gall (1758-1828), considéré comme le père de la phrénologie, en produit la première grande synthèse scientifique et associe certains types physiques aux penchants criminels¹. Le cerveau imprimant son activité et sa configuration sur la boîte crânienne, l'analyse de celle-ci doit indiquer quelques traits du caractère. Si Gall est mort déconsidéré et si ses théories sont souvent moquées, il a scientifiquement établi la conviction selon laquelle corps et âme sont en contact et se reflètent. Au milieu du XIX^e siècle, le mouvement de « naturalisation » de l'homme et du crime s'accélère, sous l'influence de l'anthropologie et des aliénistes. Avec la fondation en 1859 par Paul Broca (1824-1880) de la Société d'Anthropologie de Paris, puis de l'École d'Anthropologie de Paris en 1875, ce nouveau champ du discours scientifique connaît un essor considérable, se fondant sur le

1. Voir GALL F.J., *Anatomie et physiognomie du système nerveux en général et du cerveau en particulier* (1818).

polygénisme, le déterminisme et la craniologie statistique. Parallèlement, Arthur de Gobineau, dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), en identifiant les espèces dégénérées à l'origine de la désorganisation et de la décadence sociale, a fourni un schéma génératif auquel certains anthropologues prêtèrent attention. Bien que peu nombreux, les disciples de Gobineau sont les premiers à parler de criminalité en termes d'hérédité et de mauvais croisements¹. Plus largement, cette transmission des traits physiques ou moraux est au centre des préoccupations scientifiques du siècle. Lamarck, Darwin puis, sous une forme dévoyée, Herbert Spencer lient l'évolution des espèces à la conservation de certains caractères et de certaines transformations pour chaque individu. À partir de ces idées ont émergé les notions de dégénérescence, d'atavisme et de personnalité héréditaire. De même, les aliénistes, s'interrogeant de plus en plus sur l'hérédité des pathologies mentales. Benedict-Augustin Morel (1809-1873) considère déjà qu'une prédisposition aux troubles psychiatriques est transmissible et que l'instinct prime sur les facteurs sociaux. Son successeur, Valentin Magnan (1835-1916), explique que les maladies mentales sont pratiquement toujours entachées de dégénérescence². Si ce dernier ne lie pas forcément la dégénérescence au crime, Charles Feré (1852-1907) met l'accent sur la parenté entre criminalité et folie : elles sont toutes deux causées par un épuisement nerveux qui résulte du progrès de la civilisation à laquelle ne peuvent s'adapter les individus affaiblis par des générations de décadence.

On comprend que les thèses de Cesare Lombroso aient pu être facilement reçues et popularisées, notamment en France : plus qu'un pionnier, il est un héritier du contexte intellectuel. *L'Uomo delinquente* (1876)³ ne produit pas de rupture épistémologique majeure mais synthétise la phrénologie, l'anthropologie, la médecine légale et l'aliénisme du XIX^e siècle. L'ouvrage étant largement accessible et étudié, nous nous bornerons à en rappeler brièvement les thèses. Partant de l'idée que la nature est fondamentalement criminelle, Lombroso dresse un parallèle entre les animaux et l'homme primitif qui ne vivent que d'agressions, laissant peu de place à d'autres sentiments. Au cours de son évolution, l'espèce humaine quitte progressivement la sauvagerie – par le langage, le lien social – et renonce au crime naturel. Cependant, quelques individus restent en marge du progrès. Ces arriérés présentent des caractéristiques physiques, notamment crâniennes, qui les rattachent aux primates et les placent en aval de la chaîne de l'évolution. Lombroso croit déceler une corrélation entre ces attardés et le physique des criminels qu'il a pu examiner. Le malfaiteur serait ainsi doté de caractères ataviques, associés à un manque de sensibilité physique et morale. Si Lombroso ne peut imputer la criminalité à aucun organe en particulier, il constate un pourcentage élevé d'anomalies chez les délinquants. Ces traits seraient héréditaires et expliqueraient la propen-

1. Claude Baenkert cite notamment Jean-André-Napoléon Périer et son *Essai sur les croisements ethniques* (1865-67) (cit. in BAENKERT Claude, « Des sauvages en pays civilisés. L'anthropologie des criminels (1850-1900) », in MUCCHIELLI L., *Histoire de la criminologie française, op. cit.*, p. 57).

2. MAGNAN Valentin et Paul-Maurice LEGRAIN, *Les Dégénérés (état mental et syndromes épisodiques)*, Paris : Rueff et Cie éd., 1895.

3. Nous nous référons à l'édition française traduite par Albert BOURNET et Charles-Jean-Marie LETOURNEAU : *L'Homme criminel*, Paris : F.Alcan, 1887.

sion au vice. Le physique et la morale criminels se reflètent en un type d'individu naturellement dangereux.

Pour mieux comprendre la réception de Lombroso, il faut éviter de considérer ses théories comme un discours monolithique. S'il affirme l'existence d'un type anthropologique de criminels-nés, il précise que seul un tiers des délinquants y correspond. Dès la deuxième édition de son étude (1878), il prend en compte des facteurs sociologiques (l'alcoolisme, la pauvreté, l'organisation des prisons, etc.). Cette approche pluridisciplinaire atténue la traditionnelle opposition entre Lombroso et l'anthropologie française de Lacassagne¹. Au demeurant, ce dernier ne rejette jamais l'idée d'une hérédité défectueuse chez les criminels. L'importance du milieu social est parfaitement conciliable avec un substrat organique de la délinquance, mais Lacassagne y voit moins une régression atavique qu'une forme de *dégénérescence* (l'acquisition de traits physiques héréditaires sous l'influence du milieu). Dans tous les cas, l'idée de stigmates du crime peut profondément s'ancrer dans le discours criminologique français d'avant-guerre.

Cela n'est pas forcément le cas aux États-Unis où l'influence de Lombroso fut moindre. Il faut attendre 1911 pour que paraisse la traduction de *L'Uomo delinquente*, la même année où Gina Lombroso publie un résumé des théories paternelles². L'idée d'un physique criminel est cependant loin d'être étrangère à l'aire anglo-saxonne. Nous pensons ici à l'héréditarisme professé par les britanniques Francis Galton (1822-1911) et Karl Pearson (1857-1936), s'appuyant sur les mesures statistiques publiées dans leur revue *Biometrika* à partir de 1901. Promoteurs du darwinisme social, ils en vulgarisèrent les thèses et fournirent des arguments aux eugénistes. Par ailleurs, des partisans de Lombroso ont indirectement contribué à populariser les thèses du maître³. Ces idées ont pu être favorablement accueillies car elles s'accordaient aux contextes intellectuel (darwinisme), social (inquiétude face aux masses urbaines d'immigrés) et judiciaire (médicalisation de la justice, développement de l'anthropométrie).

En Allemagne, les premières recensions de l'ouvrage de Lombroso, notamment par Kraepelin, sont certes positives mais restent dubitatives quant à l'application de caractéristiques générales aux cas individuels⁴. Jusqu'au milieu de notre période, le désaccord porte notamment sur la notion d'atavisme et sa corrélation avec le crime. Sous l'influence des médecins français, et de quelques praticiens allemands (Wilhelm Griesinger, Richard von

1. Voir RENNEVILLE Marc, « La réception de Lombroso en France (1880-1900) », in MUCCHIELLI L., *Histoire de la criminologie française*, op.cit., pp. 107-135.

2. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*, New York : Putnam, 1911.

3. Dans son article sur la réception de Lombroso aux États-Unis, Nicole Rafter cite, entre autres, Charles R. Henderson, G. Frank Lydston, Arthur MacDonald, Philip Parsons, Eugene Talbot, August Drähms, ou encore Havelock Ellis (*The Criminal*, 1890) qui, en traduisant et répétant les théories de Lombroso, ont largement contribué à la propagation de ses idées. Voir RAFTER Nicole H., « Criminal Anthropology : Its Reception in the United States and the Nature of Its Appeal », in BECKER Peter et WETZELL Richard F., *Criminals and Their Scientist : The History of Criminology in International Perspective*, New York : Cambridge University Press, 2006, pp. 159-182.

4. À ce sujet, voir WETZELL R., *Inventing the Criminal*, op.cit., pp. 39-71.

Kraft-Ebbing), on préfère parler de dégénérescence. Cette notion lie certes l'anomalie physique, maladies mentales et développements héréditaires. Néanmoins, elle n'en fait pas une condition suffisante de la criminalité mais plutôt un indice sociologique se retrouvant dans les populations pauvres¹. Le criminologue Gustav Aschaffenburg (1866-1944), qui fait autorité jusqu'aux années 1930, privilégie² les facteurs sociologiques pour expliquer les générations d'asociaux : la criminalité présente des symptômes physiques indéniables, mais une constitution dérégulée n'est pas déterminante ; elle ne fait que favoriser la pulsion vers le délit

Ce point de vue est assez courant dans la criminologie de l'entre-deux-guerres. Si les thèses de Lombroso ont connu un certain succès au début du siècle, elles sont nettement en déclin, sinon dépassées, durant notre période. Dès le deuxième congrès international d'anthropologie criminelle (Paris, 1889), l'école française sort victorieuse de ses querelles avec les positivistes italiens, en remettant sérieusement en cause la notion de criminel-né. Bientôt l'anthropologie criminelle elle-même cède le pas à la sociologie et à la psychiatrie pour expliquer la délinquance. Si, en 1909, à la mort de Lombroso, les rubriques nécrologiques déplorent la perte d'un génie, ses thèses ne survivent pas à la guerre dans le milieu scientifique. De manière assez significative, le numéro spécial du *Crapouillot* de mai 1938 consacré aux criminels ne consacre que trois brèves pages aux « tares physiques », dont deux pour recenser les critiques à l'encontre de Lombroso³. Le criminel-né semble avoir vécu au sein du discours scientifique, mais qu'en est-il dans les diverses productions culturelles ?

2.1.1. La survivance du criminel atavique

Bien que les publications populaires ironisent très tôt sur ces théories⁴, les figures du sauvage ou du dégénéré perdurent largement dans la culture de masse, notamment française. Les thèses biologistes se manifestent par une stigmatisation – au sens littéral – du truand. Si ce physique est souvent le fruit d'une hérédité criminelle, les discours racistes en font l'apanage de certains peuples que le nom suffit à condamner.

Les caractéristiques les plus flagrantes du corps truand indiquent une sauvagerie du criminel. Aux États-Unis, en dépit du courant moraliste, le déterminisme biologique (eugénisme ou racisme) a pu trouver un écho favorable durant les années 1920. La criminalité est associée à des traits physiques qui conditionnent le comportement : « nature fashioned [the criminal] beyond the reach of his own will »⁵, résume un article paru dans *Collier's*. Quelques gangsters

1. Voir BAER Abraham, *Der Verbrecher in anthropologischer Beziehung*, Leipzig : Thieme, 1893.

2. Voir ASCHAFFENBURG G., *Das Verbrechen und seine Bekämpfung*, Heidelberg : Carl Winter Verlag, 1903.

3. ALLENDY R., *Le Crime et les Perversions instinctives*, op.cit., pp. 18-20.

4. Ainsi, dans *Les Cages flottantes*, publiées avant-guerre, le forçat Chéri-Bibi est ainsi décrit : « les cheveux tondus réglementairement laissent voir le dessin du crâne où Gall et Lavater auraient facilement découvert les protubérances de l'affectionnabilité, du courage et de la destruction, qui peuvent également convenir à un vagabond spécial qui défend sa petite amie jusqu'à la mort ou à un général qui aime bien sa mère » (LEROUX G., *Les Cages flottantes*, in *Chéri-Bibi*, op.cit., p. 55).

5. « La nature façonne le criminel au-delà de sa propre volonté » (HOWARD Wesley O., « Why Must I Judge

prennent des allures d'autant plus ataviques qu'elles expliquent leur violence anachronique. Comme le remarque B. Tadié¹, le lexique animalier est souvent employé pour désigner les truands. Le terme argotique *gorilla* désigne un homme de main et, effectivement, certains nervis ont une apparence simiesque : Jeff, le garde du corps de Shad dans *The Glass Key* de Hammett, ou encore le voleur de tableau dans la nouvelle de Norbert Davis, « Red Goose ». Sa parenté avec le singe a attiré l'attention du conservateur du musée : « The man interested me as an example of arrested development in the evolutionary process »². De même, Louis Beretti, trapu, violent et poilu, semble descendre d'un arbre. Malgré son ascension sociale, il est toujours susceptible de céder à ses instincts les plus brutaux : « Every emotional fiber in his heavy body clamored for the shooting ahead »³. Le gangster, par son physique et ses explosions de violence, apparaît comme une régression au sein de la société moderne.

En France, avant la guerre, la vogue des apaches a déjà établi l'image du délinquant sauvage. Ce surnom donné par les journalistes aux jeunes voyous parisiens est notamment popularisé par l'affaire Casque d'or en 1902. L'appellation ne désigne pas seulement leurs mœurs barbares, mais rejoint aussi l'idée que ces délinquants sont plus proches de l'homme primitif que du citoyen moderne. Leurs traits et leur esprit sont lourds, leur faciès similaire à ceux des hommes préhistoriques, leurs instincts sont carnassiers, fruits d'un dérèglement nerveux. Ce type physique se rencontre encore fréquemment dans la littérature des années 1920. Chéri-Bibi revient dans de nouvelles aventures, sans avoir évolué. Dans *Palas et Chéri-Bibi* (1919), le criminel a été envoyé loin de la civilisation, sur les Îles du Salut. Il a conservé son imposante stature, ses mains formidables et ses instincts violents⁴. Si les autres forçats sont des « bêtes fauves »⁵, Chéri-Bibi entretient des relations littéralement sympathiques avec les animaux. Ainsi, il parvient à s'enfuir du bagné grâce à l'affection que lui porte le chien de garde :

Ils s'étaient aimés tout de suite, à leur première rencontre. Ce monstre de chien avait-il deviné un frère dans ce monstre d'homme ?

Leurs mufles, à tous deux, avaient du reste plus d'une ressemblance et leurs instincts de carnage étaient faits pour s'entendre⁶.

L'ironie est certes perceptible (*topos* de la rencontre amoureuse) mais elle n'enlève rien à l'assimilation (parallélisme sur « ce monstre de », adjectifs possessifs *leurs* permettant la

These People ? », *Collier's*, 4 août 1923, cit. in RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op. cit., p. 13).

1. Cf. TADIÉ B., « Le bestiaire de la jungle », *ibid.*, pp. 78-83.

2. DAVIS Norbert, « Red Goose », in SHAW Joseph T. (sous la dir. de) *The Hard-Boiled Omnibus. Early Stories from Black Mask*, New York : Simon and Schuster, 1946 [février 1934], p. 160 : « Cet homme m'a intéressé en tant qu'exemple de développement interrompu du processus de l'évolution... ».

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, op. cit., p. 200 : « Chaque fibre sensible de son corps robuste appelait au combat ».

4. « C'était une figure effroyable que celle de Chéri-Bibi. [...] Toute sa personne, du reste, était redoutable. Ses poings énormes, sa carrure, ses épaules qui semblaient faites pour soulever de prodigieux fardeaux, tout en lui donnait une impression de force irrésistible » (LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi, Nouvelles aventures de Chéri-Bibi*, in *Chéri-Bibi*, op. cit., p. 344).

5. *Ibid.*, p. 336.

6. *Ibid.*, p. 360.

métaphore criminel-animal avec « mufles » et « instincts ») du truand à la bête. Quelques pages plus tard, Chéri-Bibi s'enfuit avec un autre forçat dans la jungle. Alors que la forêt vierge est hostile à tout homme civilisé, le bagnard la considère comme une « amie » et s'y déplace sans encombre (« La forêt, ça me connaît ! »¹). Chéri-Bibi n'est pas le seul à avoir des liens privilégiés avec ces lieux sauvages ; d'autres prisonniers sont à leurs trousses : « Fric-Frac [...] savait se mouvoir dans la forêt sans faire craquer une branche comme il savait à Paris glisser de nuit dans un appartement sans heurter un meuble... »². Le parallélisme entre la jungle et le logement parisien se fait par le cambrioleur, qui exporte son talent d'un espace à l'autre. D'autres truands que ceux de Leroux révèlent leur animalité par leurs délits. Marcel Bouve, dans *L'Équipe* de Carco, présente d'emblée des traits bestiaux par son nom (antonimase sur « bovidé ») et son physique (« ces mains étaient énormes »³), mais c'est surtout dans l'action que son animalité se manifeste. Bouve traque Bobèche comme un prédateur. Quand il en parle, le truand se dévoile : « son visage exprima soudain une sorte de bestiale ardeur »⁴. Après le meurtre de son rival, il couche avec Marie-Bonheur⁵, laissant libre cours à leurs instincts : « Le sang que Bouve avait versé la veille leur était présent à l'idée et ils en jouissaient avec une fureur animale... »⁶. Plus tard, après s'être rangé pendant quelque temps, un voyou vient lui proposer un coup. Bouve accepte et, immédiatement, l'instinct criminel refait surface : « Bouve ferma les yeux : un *instinct* sourd était en lui par ce brûlant soleil et il en *rumina* le goût... »⁷. Conformément aux thèses biologiques, le crime actualise des prédispositions physiques et nerveuses. La bestialité latente du criminel ressurgit par ses délits.

Au cinéma, le physique des acteurs prouve la délinquance des personnages. Leur image, en se substituant au discours criminologique, l'impose avec force. Autrefois olympien, le corps de la star s'humanise, pour reprendre la pensée de Morin⁸. L'acteur se conforme aux canons réalistes et peut même revêtir un physique grossier, laid, atavique. Plus que de sa vague ressemblance avec Capone, Edward G. Robinson joue de son aspect disgracieux pour incarner un gangster : « Some people have youth, some have beauty – I have menace »⁹ est sans doute la phrase la plus célèbre attribuée à la star. Plus généralement, le choix d'acteurs bruns, trapus, aux traits lourds, participe souvent d'une vision simiesque du truand qui

1. *Ibid.*, p. 379. L'habileté à se déplacer en milieu hostile – *i.e.* non civilisé – apparente clairement Chéri-Bibi à un animal. Ainsi, dans un autre épisode, on peut lire : « Chéri-Bibi avait une agilité de singe et de forçat » (*Le Coup d'État de Chéri-Bibi*, in *Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 836)

2. *Palas et Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 382.

3. CARCO F., *L'Équipe*, *op.cit.*, p. 215.

4. *Ibid.*, p. 213.

5. Notons par ailleurs que la Marie-Bonheur est le produit de ses instincts et d'une hérédité : « ...elle avait grandi sans autre frein que celui de ses instincts et le hasard avait été sa providence. [...] Sa haine pour [les bourgeois] était nourrie de celle qu'en avait eue la femme qui l'avait mise au monde » (*ibid.*, p. 208).

6. *Ibid.*, p. 239.

7. *Ibid.*, p. 261 nous soulignons.

8. Voir MORIN E., *Les Stars*, Paris : Folio, 1972, pp. 22 *sqq.*

9. « Certains possèdent la jeunesse, d'autres la beauté – moi, j'ai la menace ».

coexiste avec d'autres types criminels, représentés par des individus plus fluets. Paul Muni dans *Scarface* apparaît comme une brute, un gorille en cravate, notamment par un jeu d'acteur volontairement gauche, parfois raide dans ses coûteux habits. Ces mouvements sont hérités de sa formation théâtrale et paraissent exagérés au cinéma, comme si Tony singe les acteurs plus délicats qu'il côtoie. Face à lui, George Raft, ancien danseur professionnel, incarne un gangster plus roublard aux mouvements souples et à la taille fine. Pareillement, dans *M* de Lang, lors de la réunion de la pègre, Friedrich Gnaß – par ses manières et son physique grossiers – est le digne représentant des cambrioleurs face aux délégués des autres branches de la corporation. Moins corpulent, Jean-Louis Barrault dans *Jenny* (M. Carné, 1936) incarne un truand bossu surnommé « Dromadaire », dont la difformité attise la méchanceté : jaloux de Lucien (Albert Préjean), qu'il trouve trop « beau gosse », il veut le « déformer ». Le corps de l'acteur donne à voir autant qu'il explique la délinquance du personnage. Si tous les criminels ne sont pas laids (pensons à Jules Berry, souriant escroc du cinéma français des années 1930), les truands les plus brutaux ont un physique atavique.

Autres symptômes de la truanderie, les cicatrices et les tatouages sont à la frontière du biologique et du culturel. La marque criminelle appartient à la tradition biblique (Caïn stigmatisé par Dieu) et perdure jusqu'à notre période. Tony « Scarface », en guerre contre son frère, peut s'affilier au premier des tueurs. Sa cicatrice provient certes d'une tuerie légale, dans les tranchées, mais elle fait écho à une autre marque, datant de son premier meurtre : « He had killed only once, [...] yet he was marked as a killer and through life he would be subject to the advantages and disadvantages that went with the appellation »¹. Tony est caractérisé par son crime. Ses amis le respectent, ses ennemis le craignent, et tous peuvent le reconnaître. Sa cicatrice facilite son identification :

he was beginning to regard it as a curse. It was making him a marked man. Already he was known through the underworld, not only to the members of the Lovo gang but to those of other mobs, as « Scarface Tony ». And to be so well known that he could be easily identified was distinctly not a part of his plan.²

Le criminel peut ainsi se résumer à une balafre. Le titre du roman le réduit à son surnom et suffit à indiquer quel gangster a servi de modèle au personnage. La célébrité d'Al Capone explique vraisemblablement l'importance des estafilades chez les truands américains. La balafre devient le signe du crime dans le *Scarface* de Hawks qui multiplie les croix au fil des meurtres. Elle indique la veulerie pour les jeunes voyous de *Dead End* (*Rue sans issue*, William Wyler, 1937) qui entaillent la joue des traîtres. Elle devient même une sorte de synecdoque du gangster dans « House Dick » de Hammett. Le détective demande la description d'un truand à son collègue qui mentionne une cicatrice. Il lui suffit alors de s'attifer d'une fausse balafre pour se faire passer pour le criminel auprès d'autres malfrats : « That scar makes all

1. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 20 : « Il n'avait tué qu'une fois, [...] pourtant il était marqué comme tueur et sa vie durant il allait connaître les avantages et les inconvénients qui vont avec cette dénomination ».

2. *Ibid.*, p. 53 : « Il commençait à la considérer comme une malédiction. Elle faisait de lui un homme marqué. Il était déjà connu, non seulement par les membres du gang Lovo mais aussi par les autres bandes, sous le nom de "Tony Scarface". Et être connu au point d'être aisément identifié ne faisait clairement pas partie de ses plans ».

the difference in the world »¹, résume le détective. La marque corporelle suffit à distinguer l'honnête citoyen du criminel.

Le tatouage est un autre signe révélateur de la délinquance. Lombroso consacre un chapitre entier à cette pratique, signe du retard anatomique et mental du criminel. Celle-ci serait due à « l'atavisme, ou cet autre genre d'atavisme historique appelé la tradition. Le tatouage est en effet un des caractères essentiels de l'homme primitif, de celui qui vit encore à l'état sauvage »². Il dénoterait un retard culturel mais aussi un esprit violent, obscène et une insensibilité physique³. Lombroso n'est pas le seul à s'intéresser aux tatouages. Alexandre Lacassagne publie en 1881 une étude sur les corps encrés des soldats des bataillons disciplinaires. Dressant une typologie qui fera autorité, Lacassagne considère le tatouage comme un langage archaïque emblématique des classes qui « n'ont pas encore de meilleur moyen pour exprimer ce qu'elles sentent ou éprouvent, d'autant plus vivement qu'elles ont moins d'idées »⁴. Le tatouage serait le symbole physique des classes dangereuses.

Peut-être les influents travaux de Lacassagne ont-ils contribué à forger une image spécifique du truand dans son pays. En tout cas, la proportion de tatouages est plus forte dans le corpus français. Ils suffisent à présenter les personnages qui incarnent littéralement les discours criminologiques. Les tatouages de la truanderie constituent un mythe au sens où Barthes entendait ce terme : un système sémiologique second, empreint d'idéologie. Ces signes se greffent sur les personnages et, dans l'économie narrative, remplacent l'éthopée ou la biographie. Ils sont les signes visibles et présents d'une personnalité et d'un passé criminels. Dès les premières pages de *L'Équipe*, les inscriptions sur le corps de Bouve sont mentionnées. Elles le font reconnaître « auprès des gens de son espèce »⁵. Dans *Perversité*, Bébert est d'abord décrit par ses tatouages quand Émile le surprend endormi avec sa sœur :

Des tatouages bleuissaient la poitrine du dormeur. Une main de fatma, un poignard ornaient le biceps du bras gauche. [Émile] remarqua également près du poignet trois étoiles profondément inscrites et un prénom : GILBERTE, sous lequel il put lire P.L.V. Que voulaient dire ces lettres mystérieuses ? [...] il allait se retirer quand il nota, pour s'en bien souvenir, une large cicatrice à droite, dans le côté, d'un rose léger qui l'étonna⁶.

Le corps du truand se couvre ici de significations. Les tatouages et cicatrices témoignent de sa vie délinquante : ils attestent d'un passage aux Bat' d'Af' (main de fatma et trois étoiles, symboles des bataillons), du caractère volage de Bébert (« Gilberte Pour La Vie » alors qu'il

1. HAMMETT D., « House Dick », in *Nightmare Town*, *op. cit.*, p. 49 : « Cette cicatrice fait toute la différence ».

2. LOMBROSO C., *L'Homme criminel*, *op. cit.*, p. 284.

3. Le lien entre sauvages et criminels tatoués est clairement fait dans *Little Caesar* où l'un des rares gangsters tatoués du corpus américain exhibe ses marques tribales : « He was as proud of his tattooing as a Maori chief » (BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op. cit.*, p. 176 : « Il était aussi fier de ses tatouages qu'un chef maori »).

4. *Les Tatouages. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris : Baillière et fils, 1881, p. 115. Voir PLAS Régine, « Tatouages et personnalité criminelle », in MUCCHIELLI, *Histoire de la criminologie française*, *op. cit.*, pp. 157-167.

5. CARCO F., *L'Équipe*, *op. cit.*, p. 208.

6. CARCO F., *Perversité*, *op. cit.*, p. 583.

dort auprès d'Irma) et de sa violence puisque l'estafilade provient d'un rival qu'il a tué et que le couteau annonce une autre cicatrice qu'il laissera sur l'aine d'Émile. Le « P.L.V. » prend le sens non pas d'une promesse amoureuse mais d'une vie criminelle.

Suivant Lacassagne, le corps du criminel forme une véritable carte de visite qui trahit ses antécédents. Ainsi, malgré ses changements de visages et d'identité, Chéri-Bibi craint toujours d'être reconnu par ses tatouages. Il n'ose se mettre torse nu et ne peut jamais dissimuler complètement sa carrière criminelle : « la chair de sa poitrine portait, imprimé, le secret de sa vie et [...] certains tatouages exprimaient en toutes lettres celui de son cœur »¹. C'est la marque irréversible de la criminalité : qu'il s'agisse d'une mauvaise nature comme celle de Bébert ou de la fatalité pour Chéri-Bibi, l'encre indélébile signifie qu'ils ne peuvent s'amender. Parmi les rares exemples du corpus allemand, on peut se souvenir des tatouages de Reinhold, l'irréductible meurtrier de *Berlin Alexanderplatz*. La profession médicale de Döblin a pu l'amener, si ce n'est à admettre les théories biologistes, du moins à en prendre connaissance. Jamais évoquées auparavant, ces marques sont signalées peu avant que Reinhold ne tue Mieze. Ce truand ne peut changer et agit selon des instincts bestiaux : « kein Gedanke bei ihm, nur Wonne, Gier, Wildheit »².

Le corpus allemand reste cependant assez discret quant aux stigmates des truands. Certes, depuis Lombroso et Hans Kurella, son traducteur et promoteur allemand, les thèses ont évolué. On ne se reporte plus à un atavisme mais à des qualités ancestrales criminogènes comme l'épilepsie ou l'alcoolisme. Des arbres généalogiques de criminels sont encore visibles au milieu des années 1920³ et cette anthropologie est segmentée racialement. La *Kriminalbiologische Gesellschaft*, fondée à Vienne en 1927, se présente comme le fer de lance de cette pensée, portée par Adolf Lenz⁴. Néanmoins, les thèses de cette école sont loin d'être prépondérantes. Une seule institution créée en 1924 en Bavière est dédiée à la recherche biologique : le *Kriminalbiologischer Dienst*⁵ de Theodor Viernstein, dont les propositions pour déterminer quel criminel est incorrigible ou peut bénéficier d'un régime d'incarcération progressiste sont largement critiquées⁶.

Durant la période weimarienne, la bestialité du truand est plutôt métaphorique. Dans *Berlin Alexanderplatz*, les rapprochements entre l'homme et l'animal sont fréquents. Cependant, il s'agit surtout de discerner les personnages qui vivent statiquement – tel Reinhold – et ceux qui existent en évoluant. Franz a également des allures animales par sa corpulence et par la

1. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, *op. cit.*, p. 344.

2. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op. cit.*, p. 349 : « avec lui, pas de pensées, juste volupté, avidité, sauvagerie ».

3. Cf. le cahier hors-texte de SIEBENPFEIFFER H., « Böse Lust », *op. cit.* Ce tableau avait été montré à la *Große Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibübungen* de Düsseldorf en 1926, sous le titre *Verbrecher-Familie Braun*.

4. Voir *Grundriss der Kriminalbiologie. Werden und Vergehen der Persönlichkeit des Täters nach Untersuchungen an Sträflingen*, Vienne : Springer, 1927.

5. On note néanmoins que ce service est soutenu par le Land et affilié à la prestigieuse *Deutsche Forschungsanstalt für Psychiatrie* en 1930. Il alimente la plupart des travaux biologistes de l'époque, en recensant les mesures anthropométriques des détenus de Bavière.

6. Voir WETZELL R.F., *Inventing the Criminal*, *op. cit.*, pp. 125-178.

violence de ses réactions : « Er ist stark wie eine Kobraschlange [...] »¹. Le serpent connote le péché, le danger mais aussi la mue. Paradoxalement, les transformations successives de Franz le distinguent de l'animal. La perte de son bras est l'épisode le plus douloureux de sa transformation : « es ist nicht die alte Kobraschlange »². Au fil des pages et des pertes, Franz change et ne peut plus être apparenté à un groupe – animal ou social – particulier. À la fin du roman, détaché de toute bande, de tout parti, Franz regarde avec indifférence une troupe défilant au pas. Le narrateur note : « Dem Mensch ist gegeben die Vernunft, die Ochsen bilden statt dessen eine Zunft »³. L'homme est certes un animal social, mais sa spécificité est justement de dépasser les cadres du groupe dans lequel il s'intègre. La bestialité des personnages évoque moins un atavisme biologique que leur appartenance à une catégorie prédéfinie.

Dans *L'Opéra de quat'sous*, les références animales sont fréquentes mais servent à contredire l'aspect bourgeois des bandits. Les rares anomalies physiques sont les artifices des mendiants de Peachum. Les bandits tentent de se comporter comme des hommes civilisés et Mackie se présente comme un gentleman. Cependant, la cicatrice qu'il porte jure avec son élégant habit et l'animalité ressurgit avec les besoins primaires. Le repas de noces de Mackie a lieu dans une écurie, transformée en salle de réception, puis en chambre nuptiale. La sexualité, liée à la nourriture, est rappelée par les quolibets grivois des bandits que Mackie tente de corriger pour dissimuler les véritables enjeux de cette réunion. Le plaisir de la chair est au centre de cette scène, maladroitement dissimulé par les convenances sociales. Cette gaucherie des bandits rappelle que les bonnes manières des bourgeois ne font que camoufler leurs désirs : bouffer et jouir, aux dépens des autres⁴. Les personnages sont bestiaux parce qu'ils s'entre-dévorent durant toute la pièce. Les lexiques de l'animalité et de la dévoration se mêlent fréquemment. Devant la potence, Macheath, artisan « dévoré » (*verschlungen*) par les grands capitalistes, récite ces vers inspirés de Villon : « Der Regen [...] wäscht das Fleisch, das wir zu gut genährt/Und die zuviel gesehn und mehr begehrt:/Die Augen hacken uns die Raben ein »⁵. La différence principale par rapport au *Testament* vient du deuxième vers initialement placé dans une autre strophe, comme pour mieux souligner que celui qui mange est finalement mangé par les corbeaux. Mackie n'est pas seulement une victime de cette nécrophagie, il a d'abord été un prédateur. Dès la *Moritat*, il est comparé à un requin qui se masque⁶. Sa prédation se dissimule derrière ses habits et ses belles manières. *Die Dreigroschenoper*, plutôt que de chercher des ressemblances physiques entre la bête et le truand, rapproche la bourgeoisie et le règne animal. Brecht renverse les apparences civilisées pour mettre

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op. cit., p. 96 : « Il est fort comme un cobra [...] ».

2. *Ibid.*, p. 299 : « Ce n'est plus l'ancien cobra ».

3. *Ibid.*, p. 454 : « À l'homme il a été donné la raison, les bœufs, à rebours, forment une corporation ».

4. Ainsi, Mackie chante dans la deuxième finale : « Denn wovon lebt der Mensch ? Indem er stündlich/Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst » (BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op. cit., p. 46 : « Car de quoi vit l'homme ? De sans cesse, / Torturer, dépouiller, déchirer, dévorer l'homme »).

5. *Ibid.*, p. 95 : « La pluie [...] a lavé la chair, que nous avons trop nourrie / Et ces yeux qui ont trop vu et plus encore désiré / Sont crevés par les corbeaux. »

6. « Und der Haifisch, der hat Zähne / Und die trägt er im Gesicht / Und Macheath, der hat ein Messer / Doch das Messer sieht man nicht » (*ibid.*, p. 11 : « Et le requin a des dents / Et il les a sur son visage / Et Macheath a un couteau / Mais le couteau, on ne le voit pas »).

en évidence les relations anthropophages des personnages et appeler les exploiters par leur vrai nom : «Denn ein Haifisch ist kein Haifisch/wenn man's nicht beweisen kann »¹.

2.1.2. La stigmatisation raciste

Le discours devient beaucoup moins ironique après 1933. Le régime s'intéresse plus particulièrement à la biologie criminelle vers le milieu des années 1930, en prolongement de sa politique eugéniste et euthanasiste. En 1937, le nouveau ministère central de la Justice du Reich étend les examens biologiques de Viernstein à l'ensemble du territoire. La plupart des gouvernants ou des chefs de police sont convaincus du fondement biologique ou racial du crime. Des criminologues étayaient ces vues. Friedrich Stumpfl publie en 1935 un ouvrage remarqué, *Erbanlage und Verbrechen* pour prouver l'hérédité de la criminalité et l'existence de familles criminelles. Plus tard, Robert Ritter théorise l'existence d'un peuple délinquant² (*Gaunertum*) résultant de la « sédimentation » et de la reproduction endogène de communautés criminelles. Cette confusion de la société et de la race va dans le sens de la doctrine nazie de la communauté et Ritter a conformé ses recherches au discours politique qui se radicalise à l'approche de la guerre. La production culturelle, présente des truands biologiquement et racialement déviants. Dans *Gangsters in der Prärie*, le racisme est évident dans plusieurs passages : les Noirs sont décrits comme des idiots, un métis ne peut réfréner son désir pour Miss Galbraith et lui propose de tuer son riche patron. Bobby, le policier gangster, garde les traces de sa criminalité : « Bobby war alles andere als hübsch. Er wußte das auch und trug sein Aussehen mit Würde. Wenn ihn aber einer daran erinnerte, dann verlor Bobby allen Gleichmut »³. La laideur est compensée par la dignité du caractère, mais toujours avec une menace de voir ressurgir la brutalité.

Néanmoins, ces aspects ne semblent pas relever d'une doctrine spécifiquement nazie. Ces clichés se retrouvent dans d'autres pays et, par ailleurs, la figure truande est trop souvent éclipsée sous le Reich pour que la production culturelle en fasse une description détaillée. De plus, cette image peine à s'imposer car les thèses biologiques sont loin de faire l'unanimité parmi les criminologues allemands. L'ouvrage de Stumpfl fait l'objet de nombreuses critiques. Franz Exner, dans son influent manuel⁴, refuse de s'en tenir au facteur racial pour expliquer le crime,

1. *Ibid.*, p. 125 : « Car un requin n'est pas un requin/Si on ne peut pas le prouver ».

2. Particulièrement influent à partir de 1940 par sa place à la *Kriminalbiologische Forschungsstelle*, Dr Robert Ritter dirige depuis novembre 1936 la *Rassenhygienische und bevölkerungsbiologische Forschungsstelle des Reichsgesundheitsamtes* à Berlin Dahlem. Dans sa thèse d'habilitation, publiée en 1936, Ritter étudie l'ascendance d'une population en marge de Tubingue, connue pour ses constants démêlés avec la justice. En retraçant leur généalogie jusqu'au milieu du XVII^e siècle, il établit que ces individus sont le produit d'unions entre colporteurs, vagabonds et criminels. Ils disposent des mêmes gènes, de la même langue (le *Rotwelsch*), des mêmes tendances à l'escroquerie et au mensonge. Cette population, du fait de sa stigmatisation, s'est reproduite de manière endogène ou s'est mêlée à la population Sinti. Elle forme ainsi un groupe social fermé aux traits physiques héréditaires : le « Gaunertum » (voir WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, p. 270).

3. ROCK C.V., *Gangster in der Prärie*, *op. cit.*, p. 45 : « Bobby était tout sauf beau. Il le savait et supportait son physique avec dignité. Mais si quelqu'un le lui rappelait, Bobby perdait alors tout son calme ».

4. EXNER F., *Kriminalbiologie in ihren Grundzügen*, Hambourg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1939, *cit. in* WETZELL R., *op.cit.*, p. 213.

l'aspect ethnique étant difficilement distinguable de considérations sociologiques et culturelles. Des critiques littéraires mettent en garde contre la conception d'un criminel héréditaire donc irresponsable¹. Certains textes, même tardifs, vont à l'encontre de la doctrine biologique. Ainsi, le roman de Bernd Carstens, *Hauptzentrale NewYork* (1940)², met en scène une bande de faussaires dont le chef n'est autre qu'un inspecteur de police. Plus exactement, il se révèle être un jumeau malhonnête qui a pris la place de son frère. Ce dénouement n'a rien d'original. D'autres truands (Tony dans le *Scarface* de Trail, Tom dans *The Public Enemy*) ont un lien de parenté avec un policier. Cependant dans le contexte allemand, ce cliché devient frondeur. Des criminologues comme Johannes Lange, puis Stumpfl ont étudié les jumeaux délinquants pour fonder leurs théories héréditaristes, parlant même d'un « destin criminel » pour ces individus³. Or, ici, l'hérédité n'explique pas le crime. Plus encore, le faussaire prend soin de préciser : « In den meisten Dingen waren wir gleicher Ansicht, und auch die Begabung, die mein Bruder in den frühesten Jugendjahren zeigte, war mir vererbt »⁴. Le verbe *vererben* appartient au lexique biologique, dont le discours est ici infirmé. Seul leur parcours social a séparé les deux frères : l'un a étudié pour devenir policier, tandis que l'autre – troublante ironie – a embrassé une carrière d'artiste peintre avant de sombrer dans le crime. Sans être une œuvre de résistance, ce roman est indocile. Des motifs, banals autrement, prennent une nouvelle valeur en jurant avec la doctrine nazie.

Ne minimisons cependant pas le racisme du régime. Les thèses biologiques informent les pratiques policières qui visent des populations spécifiques. Néanmoins, c'est surtout dans les publications les plus liées au Parti que les théories raciales sont sensibles, stigmatisant les populations d'Europe de l'Est⁵ et les juifs. Ainsi, le roman *Hunzaches, der Räuber*⁶ de Karl Hans Strobel est explicitement inféodé à la doctrine officielle. L'auteur n'a jamais

1. Ainsi, Erich Langenbucher reste attaché à une image volontariste du criminel et met en garde contre un héréditarisme excessif : « Es ist richtig, daß die Erbmasse verbrecherische Naturen bestimmt, aber wie leicht ist von hier dann der Schritt zur Humanitätsduselei vom unschuldigen, erbbelasteten Verbrecher (den § 51 sehen wir schon aus der Tasche des Verteidigers herausragen) » (LANGENBUCHER E., « "Der Teufel spielt Verstecken" oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans », *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*, 3e année, février 1939, t. 2, p. 39 : « Il est vrai que l'hérédité détermine les natures criminelles, mais à partir de là, comme il est aisé de franchir le pas vers des niaiseries humanistes comme le criminel handicapé de naissance, innocent »).

2. CARSTENS Bernd, *Hauptzentrale NewYork*, Berlin : Kulturelle Verlagsgesellschaft, 1940. Carstens (pseud. de Josef Herrmann, 1915-1970), est un auteur mineur dans notre corpus car il n'a publié qu'un seul roman. Cependant, la maison d'édition dans laquelle paraît le texte est une des plus prolifiques dans l'Allemagne de cette époque. Nous nous y référons donc sans pour autant exagérer son importance.

3. LANGE Johannes, *Verbrechen als Schicksal : Studien an kriminellen Zwillingen*, Leipzig : Thieme, 1929 ; STUMPFL F., *Ursprünge des Verbrechens : Dargestellt am Lebenslauf von Zwillingen*, Leipzig : Thieme, 1936 ; KRANZ Heinrich, *Lebensschicksale krimineller Zwillinge*, Berlin : Springer, 1936. Voir WETZELL R., *Inventing the Criminal*, op. cit., pp. 153-168 et 195-202.

4. CARSTENS B., *Hauptzentrale NewYork*, op. cit., p. 339 : « Nous étions du même avis sur la plupart des choses et le talent que mon frère montrait dès son plus jeune âge m'était aussi échu ».

5. On peut ici souligner le rôle que les travaux d'un criminologue comme Robert Ritter ont pu jouer, notamment, dans la stigmatisation des peuples de l'Est et surtout dans la classification des gitans. La plupart des études lui attribuent une importance cruciale dans la persécution de ces populations. Voir WETZELL R., *Inventing the Criminal*, op. cit., p. 221 ; WAGNER Patrick, *Volksgemeinschaft ohne Verbrechen*, op. cit., pp. 274-279.

6. STROBEL Karl Hans, *Hunzaches, der Räuber*, Berlin-Dresde : Wilhelm Limpert – Verlag, 26, 1936.

caché ses opinions et la collection dans laquelle son texte paraît, a une politique éditoriale claire¹. Le bandit éponyme est décrit comme une bête fauve, velue et assoiffée de sang, racialement inférieure : « Er war in Ungarn geboren, woher nicht nur die besten Pferde und Schweine, sondern auch die vortrefflichsten Räuber kamen. [...] sieben Dörfer stritten um die Ehre seiner Geburt »². Le racisme est ici latent. La filiation de Hunzaches est incertaine, faisant de lui un probable bâtard, tout comme Bastiana, qui va trahir son village. En revanche, son origine est assurée : la forêt hongroise, d'où rien de bon ne provient si ce n'est les chevaux, les porcs et les bandits.

Plus véhémente encore est la stigmatisation des juifs. Après la prise de pouvoir, certains criminologues conforment leurs vues à l'antisémitisme officiel. À l'automne 1936, le *Rechtswahrerbund* organise une conférence intitulée *Das Judentum in der Rechtswissenschaft*³. Johan von Leers, de la *Hochschule für Politik* de Berlin, y expose le rôle des juifs dans les bandes de brigands du XVI^e au XIX^e pour affirmer qu'ils forment une « contre-race criminelle »⁴. L'image du peuple juif dont les racines délinquantes étouffent l'Allemagne depuis des siècles se rencontre également dans *Nickel List* de Hans von Hülsen. Nous avons déjà expliqué que le juif y est présenté comme l'origine du crime, encore faut-il préciser que cette criminalité est héréditaire. La maîtresse de Nickel, Anna von Sten, prétendument noble, est en fait une orpheline juive convertie au christianisme : aimant l'argent dès son enfance, elle a mis sur la paille son premier mari puis s'est associée aux criminels pour satisfaire sa cupidité. La juive a beau changer de groupe social ou de religion, son avidité la prédestine au crime. Si la criminalité est associée à un peuple, elle a un visage reconnaissable. La plupart des bandits juifs présentent une difformité corporelle qui suffit à les définir : les surnoms des bandits Einohr (« N'a-qu'une-oreille ») Rotkopf (« tête rouge ») et l'efféminé Stark (« fort, musclé ») soulignent la déviance physique des criminels. Plus leurs fautes et leur pouvoir sont importants, plus leurs traits les accusent. Petit voleur, Einohr est brièvement décrit. En revanche, les juifs de Hambourg, qui proposent à Nickel de voler une tonne d'or, sont ainsi dépeints :

Am Tisch saß ein älterer Jude mit fanatischem Geiergesicht und langem dichtem, wirren Kraushaar, [...] und ein kleiner, magerer, ausgemergelter Jüdenkerl, der kaum noch ein Haar auf dem schmalen,

1. Sur la page de garde du roman, la collection est ainsi présentée : « Jedes Bändchen will auf eine andere Art versuchen, lesenswertes Schrifttum der Zeit, das sich aus den besten Kräften des Volkstums nährt, auch an den letzten deutschen Volksgenossen heranzubringen » (*ibid.*, [s.p.] : « Chaque volume tente d'une manière différente de rendre accessibles aux compatriotes les écrits contemporains qui sont dignes d'être lus et qui se nourrissent des meilleurs atouts du peuple allemand »). Quant à Karl Hans Strobel (1877-1946), il a appartenu dès ses années de lycée à la ligue nationaliste allemande « Teutonia » et s'illustre lors de ses années d'étude à Prague par sa participation à l'opposition politique. Émigré à Vienne, il devient en 1938 le dirigeant local de la *Reichsschrifttumskammer* et jouit des faveurs du régime en recevant la médaille Goethe.

2. *Ibid.*, p. 17 : « Il était né en Hongrie, d'où proviennent non seulement les meilleurs chevaux et les meilleurs porcs, mais aussi les plus illustres bandits. [...] sept villages se disputaient l'honneur d'être son lieu de naissance ».

3. Les contributions furent réunies et publiées en huit volumes : *Das Judentum in der Rechtswissenschaft : Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936*, 8 vol., Berlin : Deutscher Rechts-Verlag, 1936, cit. in WETZELL R., *op.cit.*, p. 188.

4. V. LEERS Johann, « Die Kriminalität des Judentums, in *ibid.*, vol. 3, pp. 5-60.

pergamentfarbenen Schädel trug [...] und sah mit seinem geißbockartig abstehenden dünnen Kinnbart aus wie ein Zauberer¹.

Les juifs grands criminels sont comparés à des animaux traditionnellement maléfiques (vautour, bouc) avec un crâne, une chevelure et un corps émacié qui empruntent aux théories biologiques plus récentes. Plus pernicieuse, Anna est un personnage à l'identité incertaine. En effet, devant Nickel se tient

ein Frauenzimmer, von dem man nicht recht kunnt sagen, ob es siebzehn oder dreißig oder vierßig Jahr alt war, klein und puppenhaft zierlich mit einem jüdischen und doch wieder nicht jüdischen Gesicht, mit sorgfältig à la mode frisierem Haar von glänzendem Blauschwarz, und Lippen so voll Spott und Süße zugleich...²

La juive convertie est d'une chevelure et d'un âge indécis, alliant les contraires comme en témoignent l'oxymore («glänzendem Blauschwarz») et les antithèses : d'une noirceur éclatante, elle est à la fois juive et non-juive, ses lèvres sont à la fois railleuses et douces. La conversion d'Anna ne l'amende pas de sa race ; elle en fait une juive dissimulatrice, entre deux identités, qui va tour à tour aider Nickel et le trahir.

Dans *Nickel List*, la criminalité est tellement prononcée chez les personnages juifs que le narrateur n'a plus besoin de la préciser. Cette évidence est courante dans les discours antisémites. Comme le note Löwenthal, dans le vocabulaire de l'agitateur, anglophiles, communistes, libéraux et criminels sont reconnaissables à leur judaïté et, inversement, la judaïté implique l'appartenance à ces groupes. Cette stratégie du « tous dans le même sac »³ est remarquable lorsqu'une énumération ou une histoire mystérieuse s'achève par un nom à consonance juive faisant office d'explication. La connivence avec le public se fonde sur ce présupposé herméneutique : le juif est la cause première du crime. Ainsi, les tristes figures qui fréquentent l'auberge de Nickel portent des noms révélateurs : « Zumeist aber waren es Händler [...] und sie hatten sonderbarliche Namen, als : Salomo David, den sie den "Rotkopf" riefen, oder Schmul Löbel, so den Beinamen "der Pollak" führte, oder Alexander Saladin, der unter dem Namen "den kleinen David" lief »⁴. L'essentialisation du bandit au juif transforme la seule mention du nom en gage de malhonnêteté. Cette stigmatisation patronymique va s'institutionnaliser, quelques années plus tard, avec le décret du 17 août 1938 obligeant les juifs à ajouter Israël ou Sara à leur état civil. La langue du Troisième Reich atteste que « [le

1. HÜLSEN H., *Nickel List*, in *Völkischer Beobachter*, n° 222, 12 août 1933, p. 8 : « Autour de la table, il y avait un vieux Juif, au visage fanatique de vautour avec de longs et épais cheveux frisés, [...] et un Juif plus petit, plus maigre, décharné qui avait à peine un cheveu sur son crâne effilé de la même couleur qu'un parchemin [...] avec son bouc fin et clairsemé, il ressemblait à un sorcier ».

2. *Id.* : « une gourgardine dont on ne pouvait dire si elle avait trente ou quarante ans, petite et menue comme une poupée avec un visage qui était juif et qui n'était pourtant pas juif, avec des cheveux d'un noir éclatant, soigneusement frisottés à la dernière mode, et des lèvres à la fois si pleines de moquerie et de douceur... »

3. LÖWENTHAL L., « Lumping-Together Device », in *Prophets of Deceit*, *op. cit.*, pp. 70-72.

4. HÜLSEN H., *op. cit.*, n° 208, 27 juillet 1933, p. 8 : « C'était des négociants pour la plupart [...] et ils avaient des noms bien singuliers comme : Salomo David, qu'ils appelaient "Tête rouge", ou Schmul Löbel, dont le surnom était "le Polack", ou Alexander Saladin, qui était connu sous le nom de "petit David" ».

régime] ne voulait pas seulement mettre les Juifs à l'écart, il voulait aussi les "diffamer" »¹. Les thèses biologiques s'imposent par un anathème lexical.

2.1.3. Discordances

Les figures de truands biologiques sont toutefois en décalage par rapport au discours criminologique. Si en Allemagne la situation est plus disparate, aux États-Unis, mais surtout en France, la criminologie lombrosienne est dépassée alors que ses motifs perdurent dans les œuvres. Comment expliquer cette discordance ? Nous nous contenterons ici d'avancer plusieurs hypothèses non-exclusives. La première est celle d'un retard des œuvres par rapport aux discours spécialisés. La théorie biologiste a beau être scientifiquement caduque, la littérature et le cinéma auraient besoin d'un certain temps pour répercuter les avancées de la science². Cette idée est à nuancer. Elle considère les œuvres comme des effets seconds du discours criminologique. Or, si les auteurs peuvent s'inspirer de théories scientifiques, leurs observations, leurs convictions, leur imagination et finalement leurs œuvres peuvent s'en émanciper. Par ailleurs, cette hypothèse néglige un peu la réactivité de la production culturelle. Écrivains et journalistes, même pour la vulgariser, se tiennent au courant de l'actualité scientifique et l'industrie filmique (notamment les studios hollywoodiens) s'attache à produire des œuvres en prise sur les discours contemporains, susceptibles d'intéresser le public. Si un décalage temporel entre les discours théoriques et les œuvres est indéniable, il n'aurait pas duré plus de trente ans comme c'est ici le cas.

Une autre hypothèse consisterait à lier la survivance du discours biologiste à d'autres débats culturels. Nous avons déjà évoqué l'exécution du truand et l'avantage que représente son animalisation³. Par ailleurs, qu'il s'agisse d'atavisme ou de dégénérescence, cette stigmatisation renvoie à d'autres questions qui taraudent la société moderne : le truand est-il un laissé pour compte de l'évolution ou le symptôme d'une civilisation décadente ? Nous retrouvons ici des interrogations déjà soulevées par la violence du truand, anachronique ou industrialisée. Selon la disposition des pays à cet égard, le criminel peut être affublé de traits physiques dénotant sa sauvagerie ou sa maladie. Aux États-Unis, où le gangster est un produit de la modernité, il peut apparaître comme un dégénéré. Ainsi, Benoît Tadié voit dans les truands

1. KLEMPERER V., *op. cit.*, p. 116.

2. Ainsi, de manière plus générale, Deleuze écrit : « La littérature est comme la conscience, elle retarde toujours. Sur la police, le crime et leurs rapports, tout le monde savait pourtant certaines choses, ne fût-ce que par la lecture d'événements dans les journaux, ou par la connaissance des mémoires spécialisés. Mais ces choses n'avaient pas trouvé leur expression littéraire courante, ou n'étaient pas passées à l'état de lieux communs de la littérature » (DELEUZE G., « Philosophie de la série noire », *art. cit.*, p. 114).

3. Ainsi, un article anonyme dans la revue *Forum* commente *Little Caesar* de Burnett : « Its characters are not men, but rats or ferrets or small beasts of prey, whose scale of passions runs from appetite through greed to fear, and no further. They kill and are killed, and we feel little horror or distress » (« The Crime Complex », *Forum*, août 1929, vol. LXXXII, n° 2 : « ses personnages ne sont pas des hommes, mais des rats ou des furets ou encore de petites bêtes de proie, dont l'échelle des passions va de l'appétit à la peur en passant par l'avidité, et n'allant pas plus loin. Ils tuent et sont tués sans que l'on n'en soit vraiment horrifié ou affligé »).

malades le reflet d'une angoisse quant à la décadence de la civilisation américaine¹. Effectivement, dans les années 1930, les discours eugénistes se font plus sensibles et les truands maladifs plus nombreux. Benoît Tadié cite l'exemple de Popeye dans *Sanctuary* (1931) – avec son corps malingre, ses peurs infantiles, son estomac malade et son impuissance sexuelle – qui s'accorde avec les motifs faulknériens de la dégénérescence des grandes familles du Sud. On pourrait ajouter Rico dans *Little Caesar* de Burnett. Présenté comme maladif et nerveux (« his pale thin face slightly drawn, his fingers tapping »²), il apparaît de plus en plus souffreteux au fil de son ascension. Après le braquage au *Bronze Peacock*, les journaux le décrivent comme un petit étranger à l'air maladif (« as a small unhealthy-looking foreigner ») alors qu'il ne boit pas, qu'il n'a pas le vice des femmes, et dit avoir toujours été en bonne santé (« I never been sick a day in my life »)³. Lorsqu'il est au faîte de sa carrière criminelle, Rico est au plus mal : « He had slept only four hours in the last two days ; his face was pale and drawn and he suffered from an intermittent fever »⁴. Gangrène sociale, légèrement teintée de xénophobie, la maladie de Rico s'accorde à celle de la modernité et s'aggrave quand le crime empire.

Bien que séduisante, cette hypothèse n'est pas acquise. Les catégories scientifiques sont loin de toujours se superposer aux motifs littéraires et filmiques. Ainsi, la différence entre atavisme et dégénérescence, si importante dans le discours scientifique, est parfois confuse dans la culture de masse. À titre d'exemple, un article du *Crapouillot*, pour résumer la pensée de Lombroso, fait l'amalgame suivant : « Le criminel est un dégénéré atavique qui ne peut être guéri »⁵. Dans notre corpus, les deux types criminels coexistent. Certaines œuvres présentent des truands dégénérés et ataviques. C'est le cas, entre autres, de *The Glass Key* de Hammett où Ned souffre d'une malformation pulmonaire – clin d'œil autobiographique à la tuberculose de l'auteur – et combat un garde du corps aux allures simiesques.

L'explication la plus plausible, quoique la plus terne, est le poids des habitudes culturelles. Si les motifs animaliers ou pathologiques ont survécu aux théories de Lombroso, c'est sans doute parce qu'ils dépendent de représentations plus anciennes qui associent le crime à un physique disgracieux, ou qui rejettent simplement le criminel dans le règne animal. Lombroso reconnaît lui-même sa dette envers cette tradition⁶. En Europe, notamment en France, ces

1. TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., pp. 78-83.

2. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op. cit., p. 4 : « Son visage pâle, légèrement tiré, ses doigts tapotant... »

3. *Ibid.*, p. 70.

4. *Ibid.*, p. 193 : « Il avait dormi quatre heures seulement ces deux derniers jours ; son visage était pâle et tiré ; il avait parfois de la fièvre ».

5. ALLENDY R., « Les tares physiques », in *Le Crapouillot*, op. cit., p. 19.

6. Ainsi, revenant sur la genèse de ses thèses, au discours d'ouverture du VI^e congrès d'anthropologie criminelle, il déclare : « Le vieux proverbe, il n'y a rien de nouveau sous le soleil, sied bien à l'anthropologie criminelle, car ses conclusions les plus importantes, celles mêmes qui paraissent les plus paradoxales, ont été devinées, il y a bien des siècles, par les savants ; elles couraient sur la bouche du peuple. Nous savons que dès les temps les plus reculés on avait remarqué que les hommes vicieux ou les criminels ont des rides anormales, de l'asymétrie du visage et du corps, de la gaucherie, du strabisme. Et ce n'est pas sans émotion que l'on peut lire dans *Hamlet* : *Il y a certains hommes qui portent dès la naissance quelques tristes stigmates dont ils ne sont pas responsables, car ils n'ont pas eu le choix de leur origine* » (LOMBROSO C., « Discours d'ouverture du VI^e congrès d'anthropologie criminelle », in *Archives d'Anthropologie criminelle*, tome XXI, 1906, p. 665, souligné dans le texte).

motifs ont connu leur heure de gloire avec la littérature naturaliste, inspirée par les sciences naturelles. Même si chaque truand n'est pas un descendant des Rougon-Macquart, la filiation littéraire de certaines œuvres aux romans du siècle dernier reste sensible. La critique voit dans les romans de Carco la trace du naturalisme encore très vivace dans la littérature française¹. Ceci, ajouté au fait que des détracteurs de Lombroso comme Lacassagne ne renoncent pas à l'idée d'un physique criminel, pourrait expliquer la survivance d'un corps truand dans les œuvres françaises.

Les motifs dont nous avons parlé tiendraient autant du discours scientifique que du vieux stéréotype. Ces clichés ne sont pas à dédaigner dans la culture de masse car ils ont une utilité pratique. Ils permettent une communication rapide et efficace. Ils caractérisent immédiatement un personnage, facilitant ainsi le déroulement de l'intrigue pour les œuvres contraintes à des formats de production (films, nouvelles, magazines, etc.). Inversement, ces stéréotypes permettent de jouer sur les conventions. Ainsi, une nouvelle de Hammett, intitulée « Night Shade », est racontée à la première personne par le personnage principal, Jack Bye. Cette narration nous induit en erreur. Jack est immédiatement reconnu et craint par deux agresseurs dans la rue, il a ses entrées dans les bars malfamés et on ne doute plus qu'il s'agisse d'un malfaiteur quand il est fait mention de ses cicatrices (« Fight – couple of years ago. You ought to see the one on my chest »²). Pourtant, la dernière réplique du texte fait comprendre que sa marque d'infamie est tout autre : « it don't make no difference how light your skin is or how many colleges you went to, you're still a nigger »³. L'ironie du texte consiste à remplacer un stigmate par un autre pour prendre le lecteur au piège de ses propres préjugés : celui-ci a très bien pu s'identifier à un dur à cuire, mais veut-il se glisser dans la peau d'un noir ? L'altérité du paria biologique est mise à mal par la focalisation narrative.

Le truand apparaît en tout cas comme l'incarnation d'une déviance. Bien que les théories de Lombroso n'aient plus cours, l'image d'un corps scélérate est suffisamment ancrée dans les mentalités pour être toujours exploitée par la production culturelle. Ce motif participe largement de l'homogénéisation du truand et se prolonge dans d'autres éléments constitutifs de l'être criminel lorsque le corps rejoint l'âme.

1. Ainsi, Paul Souday, à propos des *Innocents*, explique que « ces audaces et ces crudités renouvelées du naturalisme ne nous étonnent plus » (SOUDAY P., « Les Livres », in *Le Temps*, 7 avril 1917, n° 20363, p. 3)

2. HAMMETT D., « Night Shade », in *Lost Stories*, San Francisco : Vince Emery Productions, 1994, p. 261 : « Une bagarre il y a deux ans. Vous devriez voir celle que j'ai sur la poitrine ».

3. *Ibid.*, pp. 262-263 : « Peu importe que ta peau soit claire et que tu aies fréquenté les universités. Tu es encore un nègre ».

M : les médicalisations du criminel

Le pervers
(Peter Lorre)



Le garnement



L'atavique
(Friedrich Gnaß)



2.2. Les thèses psychiatriques et l'enfance du truand

La psychologie criminelle complète le portrait du truand pathologique. Si les théories biologiques relèvent les symptômes visibles de la criminalité, la psychiatrie en sonde les aspects les plus intimes. Elle en propose des causes intérieures, neurologiques, et des causes antérieures, liées au vécu de l'individu. Ce n'est plus seulement la volonté mauvaise qui est examinée, mais l'ensemble de la psyché, que l'individu refuse d'avouer à ses juges et à lui-même. La médecine n'oppose pas le corps et l'âme du criminel, mais voit dans l'une le prolongement de l'autre. Les thèses psychiatriques sont contenues dans certaines conceptions biologiques.

On distingue la psychiatrie traditionnelle – associée à des considérations physiologiques – et la psychanalyse freudienne, attentive aux traumatismes de la petite enfance, mais dans l'ensemble, ces discours se fondent sur le passé de l'individu : dérèglements nerveux qui dégénèrent ou complexes refoulés, ces éléments expliquent et annoncent la future conduite délinquante. Les études psychiatriques couvrent un temps plus large que celui du crime. Elles imposent l'idée que certains traits comportementaux vont se répéter et s'aggraver chez l'individu criminel. Ainsi, l'accent est souvent mis sur des événements décisifs mais parfois oubliés, sur des attitudes auparavant bénignes, qui vont pourtant constituer la personnalité criminelle. En France, les allures du délinquant permettent de le rattacher à un type psychologique et à prouver sa perversion. Néanmoins, ce discours n'est pas forcément une preuve à charge. En Allemagne et aux États-Unis, le criminel peut y gagner en humanité : il n'est pas une bête sauvage, mais un malade, parfois proche des honnêtes gens. Derrière le masque du truand se profile souvent un visage enfantin.

2.2.1. Les dysfonctionnements nerveux

La personnalité délinquante est comprise comme la contrepartie spirituelle d'une déviance corporelle. Lombroso, entre autres, a toujours associé l'insensibilité physique à l'amoralité du criminel¹. Ces amalgames sont loin d'avoir disparu dans l'entre-deux-guerres. De nombreux psychiatres, en France notamment, attribuent une origine physiologique aux comportements asociaux. À la suite de Morel, Valentin Magnan attache une grande importance à ce qu'il appelle un « fonds nerveux dysharmonique » héréditaire qui se manifeste par l'alcoolisme, l'épilepsie, la paralysie motrice, le bec-de-lièvre et surtout par un manque de volonté. Un peu plus tard, Ernest Dupré (1862-1921)² voit l'instinct criminel comme engendré par

1. LOMBROSO C., *L'Homme criminel*, *op.cit.*, pp. 653-654 : « les observations et les expériences [...] nous ont montré les criminels, et en particulier les voleurs, souvent incapables de rougir. Cette incapacité s'est présentée jointe à la rareté de réaction vasculaire sous l'influence de la douleur [...]. Ainsi se trouvent expliqués, pour la première fois, en même temps que l'analgésie, la plus grande longévité relative et le poids plus lourd des criminels, malgré la maladie qui les mine dès leur naissance. Ainsi s'explique, encore, l'extrême insensibilité morale et affective qui est le trait le plus saillant de leur caractère ; insensibilité telle, qu'ils n'ont aucun souci de leur propre vie, se tuent avec la même déplorable facilité, avec laquelle ils voient ou provoquent la mort d'autrui ».

2. Notamment dans son article « Les perversions instinctives » (1912) in DUPRÉ E., *Pathologie de l'imagination*

des pulsions internes nées de l'organisation du corps (« malignité constitutionnelle »). Dans l'« histoire de vie » du déviant, les événements ne déterminent pas les réactions du sujet mais sont l'actualisation de sa perversité latente.

Bien qu'elle se garde de dresser une typologie de caractères, la psychanalyse freudienne ne rompt pas non plus avec les explications biologiques. Les *Essais de psychanalyse* présentent une théorie neurobiologique des pulsions qui se retrouve dans les œuvres postérieures. Les penchants, les tendances que Freud nomme plus tard le Ça, viennent du plus profond de l'organisme. Ces instincts profonds sont aveugles, ils poussent automatiquement l'individu à les satisfaire ; le Moi tente de concilier ces besoins avec la morale (le Surmoi) et avec la réalité. L'équilibre est fragile et un excès ou une déficience de l'organisme peut engendrer un comportement déviant. Ainsi, que la perspective psychiatrique soit traditionnelle ou freudienne, la personnalité criminelle reste attachée au corps et plus particulièrement à la constitution nerveuse de l'individu.

Cette conception de la psychologie criminelle est sensible dans un pays comme la France, où les discours biologiques restent prégnants¹. La délinquance est souvent présentée comme le fruit d'une mauvaise disposition nerveuse ou de toutes sortes d'excitants. Dans *Perversité* de Carco, Irène excuse la brutalité de Bébert qui a rossé Émile : « Ça s'commande pas, des natures telles que lui, n'est-ce pas ? C'est nerveux. »². La constitution explique la criminalité. Le verbe *commander* – dont la connotation militaire rappelle discrètement le séjour de Bébert dans les bataillons disciplinaires – fait surtout référence aux forces inhibitrices qui font défaut au personnage. Le voyou boit, ne supporte pas d'être contrarié et cède le plus souvent à ses instincts sauvages : il frappe par un mouvement d'humeur, par ivrognerie ou simplement par plaisir malsain. Significativement, le sujet des deux phrases est un « ça » et la seule comparaison qui pourrait préciser cet indéterminé renvoie à d'autres indéfinis (« des natures ») : la psychologie de Bébert n'est pas celle d'un individu civilisé, mais d'une brute, d'un matériau que la société n'a pas su affiner.

La physio-psychologie trouve facilement une application policière. Elle permet en effet de débusquer l'âme truande. Les comportements nerveux constituent des indices importants pour confondre le criminel³. Dans *Pietr-le-Letton* de Simenon, le truand éponyme et son frère

et de l'émotivité, Paris : Payot, 1925, pp. 357-427. Dupré exercera une influence notable durant notre période grâce, entre autres, aux travaux de son disciple G. Heuyer.

1. À titre d'exemple, Alain Hesnard explique que la psychanalyse se ramène à la vieille question de l'hérédité psychique et notamment à son rôle dans la criminalité. Voir HESNARD A., *L'Inconscient*, Paris : Doin, 1923. Pour plus de détails concernant la « naturalisation » du crime par les psychanalystes, voir MUCCHIELLI L., « Le sens du crime : psychanalyse et criminologie », *Histoire de la criminologie française, op. cit.*, pp. 351-409.

2. CARCO F., *Perversité, op. cit.*, p. 590.

3. Au demeurant, le parallèle entre le psychiatre et le policier a été souvent fait. Dans une conférence à l'Université de Vienne en juin 1906, Freud « expose l'analogie qui existe entre le criminel et l'hystérique. Il s'agit chez tous deux d'un secret, de quelque chose de caché. [...] Chez le criminel il s'agit d'un secret que celui-ci connaît et qu'il vous cache, chez l'hystérique d'un secret que lui-même ignore et qui se cache à lui » (« La psychanalyse et l'établissement des faits en matière judiciaire par une méthode diagnostique », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1971, p. 51)

jumeau sont tous deux alcooliques. Ce vice semble héréditaire. Ainsi que le confesse Hans à Maigret : « [Pietr] me traitait de sale Russe. [...] Notre grand-mère maternelle était Russe. Et, chez nous, les Russes, surtout après la guerre, passaient pour des paresseux, des ivrognes, des rêveurs »¹. L'hérédité délétère explique aussi bien les tares physiques que la psychologie criminelle. Si Pietr est réputé calme et manipulateur, il est aussi capable d'explosions de violence, battant son frère à coups de canne. Hans, quant à lui, présente la figure de l'alcoolique à la constitution défectueuse. Lorsque Maigret le démasque, ans ne cherche plus à imiter son frère, il se saoule et sa nature refait surface :

Tout le visage de l'homme grimaça, agité par des tics qui ne devaient pas lui laisser de répit.

Tantôt les paupières retombaient vivement à plusieurs reprises, tantôt c'étaient les lèvres qui s'élevaient dans un sens ou dans l'autre, tantôt les narines qui se pinçaient.

La physionomie volontaire et intelligente de Pietr s'estompait.

C'était le Russe qui l'emportait, le vagabond aux nerfs hypertendus...²

Le déséquilibre nerveux se manifeste par des tremblements, des mouvements involontaires qui révèlent la nature criminelle. Ces convulsions adviennent au début de l'interrogatoire et constituent à elles-seules un aveu. De même, la maîtresse de Hans, cède aux questions de Maigret en une crise nerveuse. D'un tempérament féroce³, elle présente « un duvet assez accentué » et une « beauté vulgaire, animale ». Elle appartient au type de la prostituée atavique qui se trahit par un déséquilibre nerveux bien connu des criminologues : « Et elle se jeta par terre, d'un mouvement qu'il était impossible de prévoir, même en connaissant par expérience cette sorte de femmes. [...] Crise d'hystérie ! »⁴. Cette pathologie rattache Anna aux délinquants décrits par Lombroso, à savoir la grande famille des épiléptoïdes qui constitue le paradigme du criminel-né⁵. Dans cette perspective, les caractères secondaires de la maladie sont autant d'indices pour le policier et l'épilepsie est une preuve décisive qui clôt l'interrogatoire. Anna refusait de révéler la moindre chose (« Ri-en ! », répétait-elle) mais sa crise apparaît comme un aveu ; Maigret n'a alors plus besoin de la prostituée pour conclure son enquête.

Dans ce roman, l'investigation consiste à associer les personnages à quelques grandes familles humaines. Dans la citation précédente, le savoir (« connaissant ») se fait par une catégorisation (« sorte ») à laquelle on associe un cas particulier (déictique « cette »). Il suffit au commissaire de relever quelques traits corporels et comportements caractéristiques pour assigner une catégorie psychologique aux personnages. Maigret épingle – dans un sens policier et entomologique – divers spécimens de délinquants. Le surnom même du truand éponyme fait référence à une catégorie humaine comme le souligne l'usage de l'article défini,

1. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op. cit.*, p. 169.

2. *Ibid.*, pp. 166-167.

3. *Ibid.*, p. 60 : « Passionnée, effrontée, elle cherchait le combat ».

4. *Ibid.*, p. 142.

5. Selon Lombroso, ces malades présentent tous les traits physiques et moraux des criminels-nés sous des formes quelque peu exagérées. Presque tous les délinquants ont un fond épiléptique et Lombroso donne même des exemples de criminels dont le déséquilibre nerveux n'a été décelé qu'après leur condamnation. Voir LOMBROSO C., *L'Homme criminel*, *op. cit.*, p. 583.

récurrent dans les titres de chapitres : Pietr est « le Letton », tout comme Hans est « le Russe ivre » (chap. 5), Pepito est « Le “Tueur” » (chap. 9) ou Anna « La Juive au revolver » (chap. 12). Parmi ces types, figure Hans que trahissent ses yeux et ses habits, qui « s'accoud[e] au zinc d'un geste qui ne pouvait tromper Maigret » : « l'ensemble répondait à un type que Maigret connaissait bien, type du vagabond européen, venu de l'Est presque toujours... »¹. Pietr, en revanche, même quand il est joué par Hans, correspond à une autre catégorie humaine, celle du truand cérébral : « Le commissaire en avait étudié quelques-uns de cette trempe-là, tous des intellectuels [...] »². La conviction de Maigret se forge encore une fois par une observation minutieuse de ses traits et de ses attitudes : « Maigret connaissait sa silhouette dans ses moindres détails, en avait saisi à fond le caractère »³. À chaque fois, les verbes de connaissance mettent sur un pied d'égalité le physique et le tempérament, tout en soulignant que cette assimilation se fonde sur l'observation et l'expérience. Le travail de Maigret est une catégorisation qui n'est pas arbitraire. Il s'apparente à une science empirique au même titre que l'anthropologie. La difficulté survient quand Maigret est aux prises avec un jumeau présentant une double personnalité. La catégorisation de Pietr en est fragilisée :

au moment où on croyait pouvoir l'englober dans cette race d'intellectuels, on percevait d'autres éléments qui remettaient tout en question. On devinait, en quelque sorte, l'ombre du Russe Fédor Yourovitch, le vagabond en “trench-coat”, qui venait se superposer à la silhouette précise du client du Majestic. [...] il était à la fois l'un et l'autre, non seulement par le vêtement, mais par essence.⁴

Les catégories s'enchevêtrent et la science se heurte à une telle confusion⁵. Ainsi, l'intrigue ne consiste pas tant à trouver le coupable – Pietr est connu pour être un escroc international et la police ne le lâche pas d'une semelle – qu'à délimiter les types physio-psychologiques et séparer les jumeaux. L'équivalence du physique et du caractère est toujours de mise, mais elle ne saurait être débrouillée sans l'étude non plus du seul aspect présent du personnage, mais bien de toute son histoire mentale.

2.2.2. Psychanalyse du crime et transferts de responsabilités

La psychanalyse freudienne fournit les outils pour retracer l'évolution psychologique et cerner la culpabilité de chacun. Dans l'histoire de l'humanité (*Totem et Tabou*) comme dans celle des individus, l'école viennoise associe le crime originel au complexe d'Œdipe. Le sen-

1. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, op. cit., p. 51.

2. *Ibid.*, p. 107.

3. *Ibid.*, p. 106.

4. *Ibid.*, pp. 107-109.

5. Au demeurant, Maigret peut rouvrir une enquête quand l'homme condamné ne correspond pas aux catégories criminologiques. Ainsi, dans *La Tête d'un homme*, cette difficulté de classement éveille les doutes du commissaire qui explique : « Quand Joseph Heurtin a été arrêté, ce qui m'a frappé, c'est qu'il était impossible de classer son crime dans une catégorie quelconque. Il ne connaissait pas la victime. Il n'avait rien volé. Ce n'est ni un sadique, ni un détraqué... » (*La Tête d'un homme*, in *Œuvres complètes*, t. II, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967 [1931], p. 128).

timent de culpabilité qui résulte du meurtre du père et des pulsions incestueuses peut être à l'origine de la criminalité, qui ne serait souvent qu'un déplacement des premières transgressions¹. Ainsi, la cause profonde du crime n'est pas forcément le mobile apparent. Pour comprendre le délinquant, l'enquête doit remonter loin dans son passé.

L'entre-deux-guerres constitue une période de reconnaissance scientifique mondiale pour Freud, influençant la culture populaire. La psychanalyse s'institutionnalise et diverses associations sont fondées². Si le grand public français a une connaissance plus tardive de ces théories³, la discipline connaît un certain engouement aux États-Unis depuis le premier voyage de Freud en 1909 et, plus tard, avec l'arrivée des psychanalystes fuyant le nazisme. L'exception demeure en Allemagne nazie où la psychanalyse est considérée comme une science « enjuivée » : pour Max Mikorey, elle représente le dernier stade du laxisme criminologique. Les juifs Freud et Adler relativisent la distance morale entre les honnêtes gens et les criminels, fournissant une échappatoire intolérable⁴.

Si quelques voix s'élèvent encore contre ces théories absconses⁵, il ne faut pas sous-estimer l'influence de la psychanalyse dans la culture de masse. Les motifs freudiens se retrouvent souvent dans la conception du criminel comme produit d'un passé et d'une expérience traumatiques. Dans cette perspective, les truands sont surtout considérés à travers le spectre de l'enfance. Petits sauvages ou victimes d'un complexe non résolu, les criminels laissent tomber le masque du dur-à-cuire pour apparaître comme des gamins mal élevés.

1. Ainsi, dans un texte paru en 1915, traduit en 1933, mais largement connu des psychanalystes français dans les années 1920, Freud examine le type des « criminels par sentiment de culpabilité ». Il explique que, si les délits de certains adolescents peuvent paraître bénins car le Surmoi pas encore assez développé pour contrer les pulsions agressives, l'étude de criminels adultes fait apparaître que « ces actes avaient été commis avant tout parce qu'ils étaient défendus et parce que leur accomplissement s'accompagnait pour leur auteur d'un soulagement psychique. Leur auteur souffrait d'un oppressant sentiment de culpabilité de provenance inconnue et, une fois la faute commise, l'oppression en était amoindrie. [...] cet obscur sentiment de culpabilité provient du complexe d'Œdipe, il est une réaction aux deux grandes intentions criminelles, celles de tuer le père et d'avoir avec la mère des relations sexuelles. [...] Parmi les criminels adultes, il faut certes écarter tous ceux qui commettent des crimes sans éprouver de sentiment de culpabilité [...]. Mais chez la plupart des malfaiteurs, chez ceux pour lesquels, en somme, sont faites les lois pénales, il se pourrait qu'une semblable motivation du crime puisse entrer en ligne de compte... » (« Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1975, p. 135).

2. Citons entre autres : l'Association Internationale de Psychanalyse (IPA) en 1910, l'Association Américaine de Psychanalyse (1911) et, en 1926, la Société psychanalytique de Paris.

3. Si elles ont déjà suscité l'intérêt de la communauté scientifique, il faut attendre les années 1920 pour que soient traduites les principales œuvres de Freud chez Payot, Gallimard et Alcan. Voir BOLZINGER André, *La Réception de Freud en France*, Paris : L'Harmattan, 1999 ; ROUDINESCO Élisabeth, *La Bataille de cent ans : Histoire de la psychanalyse en France*, Paris : Ramsay, 1982.

4. MIKOREY M., « Das Judentum in der Kriminalpsychologie », *art. cit.*

5. Outre la propagande nazie qui tourne en ridicule les thèses freudiennes, on peut penser à l'anti-intellectualisme qui affleure dans certains journaux. Ainsi, Richard W. Child, défenseur des thèses moralistes, rejette en une phrase les explications sociologiques et psychanalytiques du crime : « A sensible citizen wants facts and not theories » (CHILD R.W., « The Great American Scandal : Punishment and Pacifists », *Saturday Evening Post*, 7 novembre 1925, n° 198, *cit. in* RUTH D., *Inventing the Public Enemy, op.cit.*, p. 25)

René Allendy y reste ainsi fidèle aux thèses freudiennes quand il fait remonter le crime à des troubles hérités de la prime jeunesse et écrit :

Une souffrance imposée aux instincts digestifs pendant la période labiale (mauvaise alimentation, sevrage difficile) laisse pour toute la vie un sentiment d'insatisfaction, un esprit de parasitisme et de revendication, une avidité égoïste, le goût du jeu, de la nourriture, de la boisson, de la drogue ; chez les hommes, une tendance à vivre aux dépens des femmes.¹

Cette précision demeure pourtant assez rare. Fréquemment, en particulier dans les œuvres filmiques allemandes et américaines, la référence psychanalytique est plus souple et s'opère par le jeu des acteurs. Dans *Scarface* de Hawks, les gangsters ont des traits d'enfants naïfs. Tony ne connaît pas les usages du monde, son secrétaire est illettré, ne sait pas se servir d'un téléphone, et Guido découpe des ribambelles en papier évoquant les hommes qu'il a tués. Les truands semblent ne pas se rendre compte du mal qu'ils font et ce n'est que lorsque Cesca se fait tuer que Tony gémit : « I didn't know ! »². Le truand est comme excusé par sa puérité. Son crime est édulcoré par sa psychiatrisation. Il appelle à une correction prophylactique et pédagogique.

Dans *M*, la police dresse le portrait du tueur en termes psychiatriques et la pègre est trivialement présentée comme une bande d'enfants indisciplinés. Les truands sont traités en chenapans par le commissaire Lohmann lors de la séquence de la razzia. Le policier prend des airs de pédagogue quand il arrive dans le bouge, faisant taire les protestations : « Nananana, Kinder, macht keinen Quatsch »³. Les emprunts au personnage d'instituteur ne sont pas seulement lexicaux. Durant l'inspection, Lohmann fait passer les truands un à un devant son bureau. Il les examine et les arrête de sa canne, symbole d'autorité pédagogique. Le policier est ici un redresseur de torts qui corrige des garnements. Sa fonction pénale est adoucie par son appareil d'instituteur. Lorsqu'il prend une gouape avec des papiers falsifiés, il se contente de dire : « Schlechte Arbeit, mein Junge »⁴. Inversement, les truands ressemblent à d'amusants polissons. La pègre accueille Lohmann par un chahut d'écoliers. Un voyou aux airs de cancre déclare, narquois, qu'il n'a pas de papiers ; il hausse les épaules et se contente de dire : « Pech gehabt »⁵ sous les rires de ses camarades. Un autre truand peste en tapant du pied quand un policier le trouve caché dans les toilettes. Contrairement à la description explicitement médicale de Beckert, tout ceci concourt à rendre les fripouilles sympathiques. Dès que la police pénètre dans le bouge, la caméra ne suit plus la razzia mais se place parmi les truands. Ceux-ci sont du côté des enfants et des mères ; ils reprochent aux agents de ne pas chercher le tueur. Le seul criminel pour lequel on ne peut éprouver de compassion, parce

1. ALLENDY R., « Les instincts », in *Le Crapouillot*, *op. cit.*, p. 23.

2. Considérant cette naïveté enfantine des gangsters, Robin Wood voit dans *Scarface* une comédie plutôt qu'une tragédie, preuve que les avatars du discours psychiatrique peuvent modérer la gravité du propos. Voir WOOD R., *Hawks*, Doubleday, Garden City, NY, 1968.

3. « Allons, allons, les enfants, ne faites pas d'histoires ».

4. « Mauvais travail, mon garçon ».

5. « Pas de pot ».

qu'on nie son humanité (la tenancière l'appelle « Unmensch »), reste Beckert. En attribuant des traits infantiles aux truands, le film ne se contente pas de rendre la pègre et la police plus sympathiques ; il isole un peu plus le tueur d'enfants.

Cette description du truand infantile permet aussi de comprendre le crime. Les récits de vies truandes ne se limitent pas à la carrière criminelle ; elles considèrent l'individu depuis sa prime jeunesse pour découvrir les racines du mal. Il s'agit de scruter le passé du futur délinquant et faire apparaître une téléologie du détail. L'anodin prend *a posteriori* des proportions criminelles. Ainsi, dans le magazine *Déetective*, un article consacré au bandit Mahieu explique dès les premières lignes : « Arthur Mahieu a toujours été un mauvais sujet. À Calais, où il naquit, le 25 octobre 1902, il a laissé dans la populeuse rue Pearson le souvenir d'un enfant malfaisant »¹. Le mauvais caractère du truand est en germe chez l'enfant désobéissant, bagarreur et cruel envers les animaux ; ces penchants peuvent connaître un développement monstrueux si la famille ou les institutions n'y mettent pas un frein. Contrairement à *M* ou *Scarface*, un film comme *The Public Enemy* ne montre pas seulement de grands chenapans, mais la croissance d'une mauvaise graine. Matt Doyle et Tom Powers conservent des traits enfantins. Cela tient notamment au physique d'Edward Woods (que les producteurs trouvaient trop poupon pour interpréter le premier rôle) et à la mine espiègle du jeune Cagney, dont la *persona* a été, par la suite, toujours liée à cette image de « fils à maman ». L'aspect juvénile est souligné par le jeu des acteurs qui répètent les mêmes gestes d'un âge à l'autre (Matt se mouche avec sa manche et Tom rabat sa casquette). Lors de certaines séquences, les gangsters adoptent des attitudes clairement infantiles : lorsque Putty Nose offre aux voyous leurs premiers revolvers, les armes sont présentées comme des cadeaux de Noël et les deux hommes jubilent comme des gamins devant une panoplie de cow-boy. Les gangsters laissent transparaître leur visage d'enfant.

Or, cette enfance a été viciée. Le film montre l'évolution du galopin que fut Tom, mettant en parallèle sa jeunesse et sa vie d'adulte par deux plans en travelling sur la même rue à quelques années de différence. La première apparition de Tom le montre sortant d'un débit de boisson ; dans la séquence suivante, il violente une fillette et se rebelle contre un policier (son père). Ces éléments annoncent son métier de *bootlegger*, sa misogynie et le meurtre du policier. Plus encore, l'enfance de Tom fournit une explication à sa criminalité. Son père représente une autorité qui aurait pu mettre un frein à ses désirs (lorsqu'il lui donne la fessée, Tom apparaît symboliquement derrière les barreaux de son lit, reproduction miniature du châtiment carcéral) mais cette figure disparaît dans la suite du film. Tom est ainsi libre d'assouvir toutes ses envies. Nous avons déjà remarqué qu'il réalise un schéma œdipien en substituant Putty Nose et Jane à son père et sa mère. Notons plus précisément que la « Moll » et la figure maternelle ont tendance à se superposer. Comme s'il s'agissait d'une fille facile, Tom propose de l'argent à Ma Powers (Beryl Mercer) pour qu'elle prenne du bon temps, avant que son frère ne les sépare. Son agressivité envers les femmes se retrouve et s'explique dans les relations qu'il entretient avec sa mère, entre désir et rejet : à plusieurs reprises, il grati-

1. *Déetective*, 21 février 1935, n° 330, p. 5

Le gangster : un enfant gâté (The Public Enemy)



La tentation de la mère



Des flingues pour Noël

fie celle-ci de petits coups de poings affectueux, qui annoncent, larvées, ses explosions de violence ou la scène du pamplemousse avec Mae Clarke. Ce geste, caractéristique du jeu de Cagney durant tout le film, est un mouvement à la fois de tendresse et d'agression. Il résume la violence ambiguë de Cagney, gangster et gamin, boxeur et danseur, hostile et aimant. Enfin, si la criminalité est due à un complexe infantile, le truand peut apparaître sous un aspect régressif. Ainsi, Ma Powers le supplie de ne pas la quitter pour partir à la guerre : « Tommy boy, you won't leave me, will you, Tommy ? You're just a baby »¹. Contrairement à son frère, qui part faire son devoir d'homme, Tom reste auprès de sa mère. Cette situation régressive est rappelée à la fin du film, lorsque Tom veut revenir auprès de sa famille. Cependant, le retour au foyer est aussi impossible qu'un retour dans le ventre maternel : Tom meurt au seuil de la porte, emmaillotté comme un nourrisson.

Cette conception psychanalytique du gangster se reflète également dans la structure du film. Dans *The Public Enemy*, l'enfance de Tom et Matt recèle tous les futurs éléments de leur brève existence. L'ouverture du film présente une sorte de « passé contracté » où rien n'est anodin². Elle est « sur-signifiante » et reflète une vision déterministe du crime. Même si les scénaristes – John Bright notamment³ – sont particulièrement conscients des facteurs socio-économiques de la délinquance, cette critique de classe est évacuée par la psychiatisation du gangster, qui intériorise les causes du délit⁴. Encore une fois, la production américaine et la star hollywoodienne déplacent les questions sociales vers la sphère intime. En évitant les conflits de classe, la perspective psychanalytique trouve une utilité politique.

Si Tom se différencie par une névrose criminelle, il n'en va pas de même chez Fritz Lang. Les théories freudiennes présentent les pulsions destructrices comme faisant partie intégrante de l'appareil psychique et de son évolution. L'histoire de l'humanité et de l'individu comporte toujours des actes, par la suite considérés comme criminels. Le crime apparaît comme une rechute dans un état préculturel ou l'entêtement dans un stade infantile. Cependant, ces pulsions ne disparaissent jamais, quel que soit le degré de civilisation de la société ou de l'individu. Dans cette perspective, Lang montre que les germes du crime sont ensemencés dans chaque personne. Dans un article de 1947 sur *M*, le cinéaste se demande :

1. « Mon petit Tommy, tu ne vas pas me laisser, hein, Tommy ? Tu es encore un bébé ».

2. Voir NACACHE J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, op.cit., p. 116.

3. Journaliste radical, il bataille longtemps en faveur de la *Screen Writers Guild* puis adhère en 1938 au parti communiste américain avant que les commissions d'enquête sur les activités anti-américaines ne brisent sa carrière.

4. Sur l'intériorisation du crime dans *The Public Enemy*, voir BURCH N., « De *L'Ennemi public* au *Sel de la terre* : Les Communistes de Hollywood et la représentation des rapports sociaux de sexe », in ANDERSEN Thom et N. BURCH, *Les Communistes de Hollywood : Autre chose que des martyrs*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 100-140. Plus simplement, on peut citer un critique à l'époque de la sortie de *The Public Enemy* qui souligne le caractère faussement sociologique du film : « The truly logical inference from the picture is that criminals are born, not made, which is no striking help toward the solution of the gangster problem » (HAMILTON James S., « The Public Enemy », *The National Board of Review Magazine*, mai 1931, in KAUFMANN S., *American Film Criticism*, op.cit., p. 252 : « la seule véritable inférence logique du film est que les criminels ne sont pas produits, mais sont des criminels-nés, ce qui n'est pas d'une grande aide pour résoudre le problème du gangstérisme »).

N'existe-t-il pas, profondément enracinée en nous, l'angoisse que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier ? [...] quoique la civilisation nous ait apprivoisés et contienne nos désirs destructeurs au nom des intérêts de la société, il existe en nous assez de sauvagerie pour nous identifier momentanément avec le hors-la-loi qui défie le monde et s'exalte dans la cruauté¹.

La critique a souvent relevé la dérangeante proximité entre le tueur et le reste de la population. Pierre Guislain² remarque le basculement lorsque, d'un plan très serré sur l'affiche « Wer ist der Mörder ? »³, la caméra s'éloigne et se place derrière une rangée de badauds qui la commentent. La question prend alors un second sens puisque l'on s'interroge sur la culpabilité des bonnes gens, indignés mais également fascinés par le crime. Qui est le meurtrier ? Beckert n'est pas le seul tueur dans ce film au sous-titre polysémique : *Mörder unter uns* peut se comprendre au singulier ou au pluriel (« Le(s) meurtrier(s) est/sont parmi nous »), dans un sens locatif (*unter* : « parmi ») ou métaphorique (*unter* : « au-dessous, en-deçà »). Chacun recèle une pulsion meurtrière. La population ne répugne pas au lynchage. Les enfants eux-mêmes prennent part à ces plaisirs pervers. La comptine qui ouvre le film est un jeu cruel faisant référence au tueur : une petite fille élimine du cercle un enfant, puis fait un tour sur elle-même, semblant lancer le mouvement de caméra qui enclenche l'histoire d'Elsie Beckmann. Celle-ci semble appeler son bourreau en faisant rebondir son ballon contre le mot *Mörder* sur lequel va se dessiner l'ombre de Beckert⁴. Plus tard, une autre fillette s'approche du tueur devant la vitrine d'un magasin de jouets. La pulsion meurtrière ne se déclenche que lorsque l'enfant rejoint Beckert dans le cadre de la vitrine. La fille demande des cadeaux à celui qu'elle appelle oncle, lui parle avec le même ton qu'il emploie avec ses victimes, efface le signe qu'il a sur le dos et lui tend même son couteau comme pour l'inciter au meurtre. L'enfant n'est pas une innocente victime ; il renferme en lui quelque chose d'un petit monstre.

1. LANG Fritz, « Pourquoi suis-je intéressé par le meurtre », *op.cit.* pp. 170-175.

2. GUISLAIN P., *M le maudit. Fritz Lang*, Paris : Hatier, 1990.

3. « Qui est le tueur ? ».

4. Pour une analyse complète et fouillée de la première séquence de *M*, on consultera avec intérêt celle de Noël Simsolo et Alfred Eibel intitulée « Fritz Lang, Le cercle du destin » et contenue dans l'édition dvd de *M* parue chez Opening Edition (2001).



La tentation de la victime (*M*)

La sympathique figure du truand infantile devient ainsi ambiguë. La phrase de Franz, le cambrioleur qui, devant Lohmann, se dit innocent comme « l'enfant qui vient de naître »¹ se charge d'ironie. La pègre se place du côté des enfants, mais si les enfants sont complices du tueur, les voyous sont moins éloignés de Beckert qu'ils ne le clament. Certains hochent la tête durant la confession de M ; d'autres tiennent des réunions devant des tableaux représentant des scènes érotiques. Gérard Legrand a noté ce parallélisme des accessoires². Schränker accuse Beckert en lui présentant le portrait de sa victime alors que la réunion de la pègre s'est tenue dans une pièce garnie d'icônes : des images exotiques – du genre « le marchand d'esclaves » – représentent le sadisme « acceptable » des truands, leurs pulsions encadrées, leurs désirs de salon. Le crime de Beckert apparaît comme l'exacerbation de pulsions en germe chez les bandits, si ce n'est

1. « unschuldig wie ein neugeborenes Kind ».

2. LEGRAND G., *M. le maudit*, « Charge pulsionnelle et spatialité, matériaux pour une analyse de *M* » in Bernard EISENSCHITZ, Gérard LEGRAND et Noël SIMSOLO (sous la dir. de), *M le Maudit*, Paris : Éditions Plume, 1990.

en chaque homme. Le monstre ne serait, après tout, qu'un criminel ayant mal tourné. Comme l'écrit Foucault, le délinquant a toujours un fonds pathologique qui l'assimile au paradigme des anormaux. Il est un petit malade, une sorte de « monstre pâle »¹. L'infantilisation rend le truand sympathique, mais cette connivence s'avère gênante quand elle révèle la banalité des pulsions criminelles.

En plus d'en généraliser le désir, le discours psychiatrique déplace l'origine du crime. On passe d'un mobile immédiat à des causes indirectes, qu'il faut chercher dans le passé de l'individu. La rétrospection doit cerner les événements et surtout l'expérience traumatique qui ont déterminé l'anomalie criminelle. Déjà sensible dans le discours associant le truand à la guerre, cette explication est patente dans la quête psychanalytique d'une scène primitive : le truand est ainsi présenté comme le résultat d'un choc, d'une blessure psychique que l'enquêteur dévoile en un moment de crise. Chez Freud, ce traumatisme est souvent lié aux désirs œdipiens, refoulés par le Surmoi. Le meurtre du père évoqué dans *Totem et Tabou* constitue une scène primitive dont le souvenir a fondé la culpabilité et les lois des individus. En d'autres termes, cette expérience a fait surgir la notion de criminalité. De manière détournée, le voyou de *Perversité* de Carco procède du même mécanisme, à la différence notable que ce n'est pas Bébert mais l'honnête Émile qui fait une expérience traumatique. En effet, avant l'arrivée de la gouape, le commis aux écritures vit dans une sorte d'apathie, comme aveuglé. Il rencontre les prostituées dans l'escalier « sans paraître les voir » ou « sans leur jeter même un regard »². Plus qu'un dédain pour les filles publiques, la cécité caractérise le personnage : « Pour se mettre debout, [...] il lui fallait plus de temps, certains jours, qu'à un aveugle ou il donnait l'impression [...] d'agir comme à tâtons »³. Cette myopie concerne particulièrement sa sœur, dont il veut ignorer le métier, bien qu'elle travaille à domicile⁴. Or, les yeux d'Émile se dessillent, sa chambre se décroïssonne lorsqu'il est « tiré de son sommeil par un bruit insolite ». Ce tapage nocturne constitue l'expérience traumatique du garçon jusque-là tranquille :

Il fallait ce hasard à Émile et, surtout, qu'il eût été troublé dans son repos, pour reconstituer confusément la scène qui, de l'autre côté de la cloison, devait se dérouler. [...] C'était Irma qui gémissait ainsi et, à

1. FOUCAULT M., *Les Anormaux*, op. cit., p. 53

2. CARCO F., *Perversité*, op. cit., pp. 578-579.

3. *Id.*

4. Les premières phrases du roman sont révélatrices de la relation qu'Irma et Émile entretiennent : « Au fond d'un étroit couloir, à droite, était la chambre d'Irma, mais il fallait passer devant une porte toujours fermée pour y pénétrer et la fille disait, à chaque nouveau client :

— Fais doucement, voyons !

— Pourquoi ?

— Il dort. »

(*Ibid.* p. 577). La connotation sexuelle (« étroit couloir », « pénétrer », « fais doucement », champ lexical de la prostitution : « fille », « client ») est claire sauf pour Émile qui dort et décroïssonne son monde avec une porte fermée, tout en se mettant sur le chemin de celui qui veut jouir de sa sœur.

sa plainte, le craquement du lit ajoutait comme un cynique et dégradant aveu. Alors l'image de tout à l'heure se précisa aux yeux d'Émile et l'assaillit avec une telle violence qu'il n'osa rien se demander.¹

Surprendre sa sœur en plein ébats : Bébert reproduit, quoiqu'en la déplaçant, la scène primitive dont parle Freud dans son analyse de l'« homme aux loups ». Cette expérience réveille des pulsions incestueuses, fait advenir la culpabilité et la criminalité. Alors qu'il s'interdisait toute intrusion dans l'espace intime de sa sœur², Émile devient possessif et « pénétre » dans la chambre³, faisant apparaître Bébert, comme pour se punir de sa transgression. Il va jusqu'à le provoquer pour se faire battre et se reconnaît lui-même comme étant la cause de ses malheurs⁴. À mesure que les désirs coupables du paisible garçon affleurent⁵, Bébert devient le bourreau du petit Émile, lui interdisant de sortir de sa chambre ou le blessant à coups de couteau. Castrateur, il donne du plaisir à Irma, alors qu'Émile, ayant été marié deux fois, est impuissant. Bébert ne vaut surtout que par le pouvoir terrible dont on veut bien l'investir. Émile sombre dans la paranoïa. Il se croit surveillé par le truand ; il craint qu'on ne découvre les objets qu'il a cassés dans la cuisine (ses « désordres »). Bébert le poursuit dans ses cauchemars comme un « monstre »⁶ ; même quand le truand a quitté la maison, Émile n'ose pas le dénoncer « car il aurait suffi qu'il parlât – croyait-il – pour que Bébert revînt »⁷. Ainsi, le truand est le produit d'une scène primitive, mais vécue par un autre. Il incarne les désirs, les craintes, la culpabilité et le châtiment d'Émile. Engendré par une expérience interdite, le mauvais garçon représente la criminalité d'un homme rangé qui découvre ses pulsions.

Ce genre de détournement reste cependant un cas particulier. Le plus souvent, le malfaiteur est le véritable sujet d'une expérience traumatique. Procédant moins d'une constitution défectueuse que d'un accident, il n'apparaît pas comme une bête fauve mais comme un malade mental. Par la psychanalyse, le truand atavique gagne une intériorité pathologique. Ainsi, une nouvelle de J.J. Des Ormeaux (Forrest Rosaire) met en scène un monstrueux gangster. Tug O'Hara est la violence même ; sa force physique et ses mains – l'une d'elle étant en fer – le rendent invincible et inhumain :

1. *Ibid.*, pp. 580-581.

2. *Ibid.*, p. 579 : « Émile ne pénétrait jamais dans la chambre de sa sœur ».

3. On remarque à cette occasion quelques phrases dont le champ lexical sous-entend le complexe d'Émile : « Une idée, forte et noueuse comme une racine, était en lui : celle de voir l'homme qui, maintenant, dormait avec Irma, de l'identifier dans son esprit afin de ne plus l'oublier ; et cette idée emplissait tout et le paralysait » (*ibid.*, p. 582).

4. *Ibid.*, p. 595 : « il avait conscience d'être l'auteur de ses maux ; il découvrait partout sa faute, la voyait, en mesurait l'étendue et [...] il ne se cherchait plus d'excuse, mais au contraire tentait, par de secrets chemins, d'aller jusqu'au fond de lui-même pour mieux se déchirer ».

5. Ces désirs culminent alors qu'Émile s'enfonce dans la tourmente, martyrisé par le voyou et les putains. Ainsi, « ses appétits, si longtemps endormis, ne lui laissaient aucun repos et le poussaient maintenant à suivre dans le quartier des gamines que ses façons épouvantaient ou bien des vieilles femmes qui l'écouteraient, peut-être » (*ibid.* p. 617).

6. *Ibid.*, p. 639.

7. *Ibid.*, p. 663.

One of 'em's in a glove ; the other looks like eight pound off the prime rib with the bristles left on. When I get around to his face I see a jaw like the beam end of a ferry, little eyes squeezed almost shut, and a shaved head with bumps all over it like it's been used by a goat.¹

Bétail ou machine, frappant et fonçant dans le tas, le truand est largement déshumanisé. Pourtant, la suite de la nouvelle contredit cette impression. O'Hara a des sentiments ; il aime une femme et fait confiance à ses amis. C'est justement ce qui le perd puisqu'ils lui tendent un piège pour s'emparer de son magot : ils le déguisent en diable afin de le livrer à un molosse dressé à attaquer ce costume. En effet, O'Hara a une phobie des chiens depuis qu'enfant, un bull-dog lui a dévoré le poignet : ce traumatisme est la cause de son anormale invincibilité (le poing de fer) mais aussi la preuve de son humanité. Il n'est pas une brute endurcie mais un être au psychisme malade, comme l'explique l'agent McGuire :

This guy is a *psychological case*. You say no, huh, because he's so big. [...] Boy, that just what proves it. [...] The guy's a freak. He can't feel anything. He's an anaesthetic. You think these big palookas are healthy, don't you ? [...] Well, you're wrong. [...] They may be built like bull elks, see, with all the strength and courage in the world, like O'Hara, but you get inside of 'em and you find they're scrambled up like an egg.²

Alors que chez Lombroso l'anesthésie physique corroborait l'atrophie morale, l'insensibilité est ici le pendant d'une intériorité fragile. L'expérience infantile détermine le physique du gangster et lui confère même une certaine humanité. Symboliquement, le costume de diable dont on a essayé de l'affubler se déchire au moment où se révèlent ses faiblesses psychologiques : l'image du gangster bestial se fissure pour laisser apparaître celle du gangster malade.

Si le crime repose sur une expérience traumatique, il devient possible de révéler l'un par l'autre. L'enquêteur n'a besoin que d'appuyer sur le nœud douloureux pour que le truand se révèle. Des éléments anodins fournissent la clé de la psychologie criminelle. Au début de « The Devil Suit », un petit chien qui terrifie O'Hara indique la faille du gangster. Ce motif est assez courant dans notre corpus (on se souvient de Tony « Scarface » perdant toute mesure dès qu'il est question de sa sœur) et permet d'établir la psychologie des personnages de manière métonymique. Chez Simenon, cet élément de crise est décelé après une longue observation. Plus que des preuves matérielles, c'est une faille qui est recherchée par Maigret : « il cherchait, attendait, guettait surtout la "fissure". Le moment, autrement dit, où derrière le joueur, apparaît l'homme »³. En effet, c'est littéralement par une fissure que Maigret démasque l'imposture de Hans. Accoudé à un bar, il observe son voisin, le présumé Letton, dans

1. DES ORMEAUX J.J., « The Devil Suit », in SHAW Joseph T. (sous la dir. de), *The Hard-Boiled Omnibus op.cit.*, p. 4 : « l'une est gantée, l'autre ressemble à une entrecôte de quatre kilos recouverte de poils. Quand je lui fais front, je vois une mâchoire pareille à un bord d'amarrage d'un ferry, de petits yeux engoncés presque fermés et un crâne rasé, garni de bosses, comme s'il avait rencontré un bélier ».

2. *Ibid.*, p. 33 : « Ce type est un *cas psychologique*. Tu dis ah, non, parce qu'il est costaud. [...] C'est justement ce qui le prouve, gars. [...] Ce type est un taré. Il ne sent rien. C'est un anesthésique. Tu crois que ces gros malabars sont en bonne santé, n'est-ce pas ? [...] Et bien, tu te trompes. [...] Tu vois, ils peuvent être bâtis comme un élan, avec tout le courage et toute la force du monde, comme O'Hara, mais quand tu te mets dans leur tête, tu découvres que c'est brouillé comme un œuf ».

3. SIMENON G., *Pietr-le-Letton, op. cit.*, p. 49.

un miroir qui connote la dualité du personnage¹. Maigret provoque la crise en posant sur le zinc la photographie d'une femme, cause indirecte du fratricide. La réaction du jumeau ne se fait pas attendre : « tout à coup, il y eut un petit bruit inattendu [...]. La main du Letton s'ouvrit, laissa glisser sur le comptoir les miettes du verre »². Dès lors, Maigret sait que cette femme constitue le nœud de l'histoire et Hans ne parvient plus à conserver l'attitude altière de Pietr. Conformément à la « théorie de la fissure », la crise permet de distinguer les deux personnalités criminelles qui déconcertaient la typologie humaine du commissaire. L'élément accidentel n'est pas seulement à l'origine de la délinquance, il permet de la résoudre.

On distingue deux corollaires de ces discours médicaux, physiologiques ou psychologiques. Premièrement, ils permettent de repérer et de circonscrire la criminalité. Déséquilibre mental et déviance corporelle constituent toujours des indicateurs de délinquance, bien que la production culturelle les ait repris selon des modalités très diverses : stigmatisation des juifs conformément à la doctrine nazie, perpétuation en France du truand bestial à rebours des avancées scientifiques, infantilisation des truands sous l'influence de la psychanalyse. À chaque fois, ces symptômes rendent le délinquant reconnaissable. Deuxièmement, ces discours conçoivent une criminalité malade, donc parfois curable, et sous-tendent une justice corrective. Cependant, ils permettent une certaine irresponsabilité en fournissant une explication « naturelle » à la criminalité³. Héritaire ou accidentelle, elle appartient à l'ordre des choses. Dans certains cas, on se dispense de toute autre explication par une tautologie : le truand est truand parce que c'est sa nature. Cet argument est fréquemment utilisé en France, faisant du criminel un être à part. Chez Francis Carco, les truands présentent une mauvaise nature. Les bassesses de Bébert n'ont pas d'autres causes comme le dit Émile, résigné : « Il n'y avait pas à lutter : c'était sa nature, une sale nature, qui le poussait au mal »⁴. Le commis aux écritures, d'apparence honnête, cache aussi un tempérament vicié. Il souffre d'une « nature tatillonne, égoïste »⁵, exaspérée et mise à nu par Bébert. Dans un autre roman, le narrateur tente de sortir une prostituée des griffes de son proxénète (« Un homme sournois et brutal de nature »⁶) mais il abandonne devant l'obstination de celle-ci : « On ne pouvait rien tenter contre de telles natures. Une force obscure les attirait en bas et les y maintenait. Pis qu'une force : leur destin, leur raison de vivre »⁷. Il est remarquable que, dans chaque

1. *Ibid.*, p. 110 : « Comme tout à l'heure, les images se superposaient. [...] Pietr se dédoublait ».

2. *Ibid.*, p. 112.

3. Voir LOMBROSO C., *L'Homme criminel*, pp. 667-668 : « Le crime, en somme, [...] apparaît comme un phénomène naturel ; et, [...], comme un phénomène nécessaire, aussi bien que la naissance, la mort, la conception, les maladies mentales, dont il est souvent une triste variété ».

4. CARCO F., *Perversité*, *op. cit.*, p. 632.

5. *Ibid.*, p. 595.

6. CARCO F., *La Rue*, in *Romans*, *op. cit.*, p. 765.

7. *Ibid.*, p. 831. Ajoutons que les propos de Carco sont encore plus tranchés quand ils sortent de la fiction. Ainsi, il déclare, dans un recueil de souvenirs, à propos des voyous qu'il a côtoyés : « En vain soutiennent-ils que la chance les a trahis ; paresse, ivrognerie, bestialité, mensonge sont depuis si longtemps enracinés au fond de leurs âmes qu'ils nous trompent et s'abusent eux-mêmes en assurant qu'ils seraient devenus d'autres hommes si le

citation, la nature criminelle justifie une résignation et une déresponsabilisation. Le discours médical fournit au public une conception tranquillisante de la criminalité : repérable et, à la limite, n'accusant personne d'autre que le truand. C'est seulement lorsque la semence criminelle se retrouve dans l'ensemble de la société humaine, comme chez Fritz Lang, que l'inquiétude peut s'étendre.

3. Les thèses environmentalistes : des classes dangereuses à la sociologie criminelle

La criminalité n'est pas forcément endogène. Dès le milieu du XIX^e siècle, à côté des discours médicaux, se développent des thèses environmentalistes¹ mettant l'accent sur ce qui ne constitue qu'un arrière-plan des autres courants théoriques : le cadre de vie contribue à la délinquance de l'individu. Pour autant, ces thèses ne rompent pas fondamentalement avec les autres conceptions du truand. Elles peuvent aussi bien servir un discours réformiste (le cadre de vie pouvant être transformé par la volonté humaine) que déterministe, lorsque le milieu façonne le corps et les âmes.

Réduire l'individu à son environnement : l'idée a bien sûr des enjeux plus larges que le seul débat scientifique. Des enjeux politiques d'abord. Si le milieu a une influence déterminante, n'est-ce pas le cadre social qu'il faut réformer – voire révolutionner – plutôt que l'individu ? D'autre part, si l'environnement est criminogène, ne peut-on suspecter *a priori* la population des bas-fonds urbains ? Les enjeux sont aussi artistiques. Dans la culture de masse de l'entre-deux-guerres, la population constitue la majeure partie du public. Plus qu'une critique, les œuvres témoignent d'un intérêt à l'encontre des couches populaires. Elles mettent l'accent sur le cadre de vie. Dans une veine naturaliste, les pages et les plans descriptifs peuvent signifier l'influence du milieu sur l'individu. Pour autant, le personnage est-il déterminé par le cadre narratif ? Ne peut-il pas en sortir ou y agir ? En effet, outre leurs implications politiques, les thèses environmentalistes peuvent aller à l'encontre des modes d'écriture présidant aux fictions : comment l'industrie culturelle se fondant sur les personnages d'exception, les stars, peut-elle donner le premier rôle au décor ?

Nous distinguons les thèses anthropologiques des travaux sociologiques pour en préciser les ruptures et les continuités avec les autres courants de la criminologie. Ces conceptions ne sont compréhensibles qu'en rapport avec le développement urbain de cette époque et les craintes d'une révolte prolétarienne. La ville devient le lieu criminel par excellence. Pourtant, si le truand est indissociable de son cadre de vie, l'individu ne disparaît jamais totale-

destin l'avait voulu. Ce n'est pas vrai. Ils sont nés monstres. Leur nature véritable les porte à ne faire, à n'aimer que le mal... » (CARCO F., *Envoûtement de Paris*, Paris : Grasset, 1938, p. 10).

1. Nous entendons ce terme au sens large et, à travers lui, nous désignons les courants de pensées, aussi bien anthropologiques (darwinisme social) que sociologiques ou politiques (socialistes, communistes), qui prennent en compte l'influence de l'environnement (physique ou mental) pour expliquer la délinquance.

ment derrière le décor des productions culturelles. Le déterminisme social est mis à mal par des œuvres aux propos réformistes ou révolutionnaires.

3.1. Un environnement délétère

Les thèses environnementalistes s'inscrivent dans une tradition idéologique engendrée par l'urbanisation, pouvant s'accorder avec les théories moralistes et médicales. Certaines attitudes et morphologies criminelles sont inséparables de l'environnement dans lequel le sujet d'étude évolue. Dans le corpus français notamment, le « Milieu » renvoie à une délinquance physiquement et socialement stigmatisée. Opposée aux conceptions du criminel-né, la sociologie – second versant des thèses environnementalistes – participe également d'une discrimination entre les honnêtes quartiers et les bas-fonds. Lieu de la modernité, la ville engendre le truand, gangrène de la civilisation.

3.1.1. La mauvaise réputation de la ville

Dans les trois pays, la concentration urbaine s'accélère depuis le milieu du XIX^e siècle. En Allemagne, la population est majoritairement urbaine depuis 1870 et c'est surtout la montée en puissance de la ville de Berlin qui constitue le phénomène le plus marquant de ces années. Avec plus de quatre millions d'habitants, la capitale cosmopolite devient non seulement le centre de l'agitation politique et artistique mais aussi le lieu de tous les contrastes et de toutes les débauches. La plus grande misère côtoie l'opulence la plus insolente ; tous les vices sont satisfaits en échange de quelques billets. La Kurfürstendamm draine les lieux de plaisirs ; des clubs « spéciaux » s'ouvrent un peu partout. En France, la population urbaine représente 50 % de la population nationale en 1931. Paris connaît un développement tentaculaire. Entre 1835 et 1936, son agglomération passe de un à six millions d'habitants ; elle intègre de nouveaux arrondissements et commence à annexer la banlieue. Le Paris du plaisir se développe à Montmartre où se mêlent touristes, bourgeois et voyous. Les États-Unis connaissent aussi une véritable explosion urbaine. Alors que le pays ne comptait qu'une ville de plus d'un million d'habitants en 1860, elles sont trois en 1900 : New York, Chicago, Philadelphie. Chicago, ville du crime par excellence, passe de 500 000 habitants à 1 700 000 entre 1880 et 1900 pour finalement atteindre 3 400 000 en 1940. Dès 1920, plus de la moitié des Américains habite en ville. Le paysage urbain s'est transformé, avec la modernisation et la verticalisation (la « ville debout » de Céline) des grandes cités, qui contrastent avec les quartiers pauvres et les taudis (*slums*) où s'entassaient les nouveaux immigrants. Ces conditions de vie s'aggravent encore après 1929 avec un chômage et une crise immobilière qui provoquent un véritable délabrement de certaines zones.

Cette urbanisation s'accompagne de craintes non sans conséquence sur la production culturelle. Pour le XIX^e siècle, Louis Chevalier¹ explique que la peur d'une révolte popu-

1. CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, op.cit.

laire a engendré un imaginaire où la ville est délétère et ses habitants les plus modestes, quand ils ne sont pas malades, sont criminels¹. Ce soupçon de délinquance est patent un siècle plus tard. La peur d'un soulèvement ne s'est pas dissipée. La révolution russe a attisé les craintes que la guerre avait un instant éclipsées. Dans les trois pays, l'après 1918 se caractérise par une phobie du communisme. La répression des Spartakistes n'apaise pas les craintes des gouvernants allemands, d'autant que les groupes communistes ou nationaux-socialistes gagnent du terrain dans les urnes comme dans la rue. En France, l'écrasement des mouvements ouvriers est justifié comme une stabilisation intérieure et une lutte contre les ennemis étrangers. Les critiques communistes ou socialistes concernant l'attitude de la France à l'égard de l'Allemagne ou des colonies porteraient atteinte à un territoire si chèrement défendu ; les attaques contre la République bourgeoise puis la stratégie de « classe contre classe » en 1928 sont dénoncées comme voulant diviser la Nation au profit de l'Internationale ; grèves et manifestations dégénèrent souvent en combats (notamment en 1919, mai 1920, 1923), fournissant des arguments pour faire interdire les partis communistes. Aux États-Unis, des mesures sont prises dès 1917, et renforcées en 1919 après une vague de grèves, des attentats anarchistes et la *Red Scare* qu'ils engendrent. La répression culmine avec les lois de déportation – sur lesquelles s'appuient les fameux raids du ministre de la Justice, Alexander M. Palmer – puis avec le procès Sacco et Vanzetti à partir de 1920.

Auparavant, les mouvements de réformes sociales, sans stigmatiser le prolétariat, ont participé de la même inquiétude face à la misère urbaine². L'ère progressiste du début du siècle a pointé les excès du capitalisme sauvage. Outre la dénonciation des trusts, des journalistes ou des écrivains – baptisés *muckcrackers* par Theodore Roosevelt – ont révélé les conditions de vie misérables des immigrants récents et du prolétariat urbain. Les taudis font l'objet d'enquêtes et de romans³. L'Amérique découvre sa pauvreté, touchant les masses urbaines, victimes de l'exode rural et de l'immigration ; cette misère n'est pas due à la paresse ou la bêtise mais bien aux conditions économiques et sociales. Les pauvres ne sont pas des individus immoraux qui refusent les vertus du travail, mais bien les victimes surchargées et sous-payées des *robber barons*, à nouveau dénoncés avec la Crise

1. Benoît Tadié note pour sa part que le terme de *mob* (issu du bas-latin *mobile* et désignant la foule changeante) devient synonyme de « bande criminelle » au début du XX^e siècle (voir *Le Polar américain, op.cit.*, p. 133). Ainsi, *mobster* peut apparaître comme l'équivalent américain du terme *misérable* dont Louis Chevalier a étudié l'évolution sémantique qui associe la pauvreté au crime.

2. Sans entrer dans le débat historiographique, notons que le groupe des « New Left Historians » a considéré l'ère progressiste comme le « triomphe du conservatisme » dans la mesure où les réformes entreprises s'efforçaient de préserver les relations sociales et économiques essentielles à une société capitaliste. Ces historiens soulignent que la plupart des grands patrons ont pu accepter ces mesures sociales pour désamorcer une révolte populaire. Voir KOLKO Gabriel, *The Triumph of Conservatism : A Reinterpretation of American History 1900-1916*, New York : Free Press, 1963.

3. Citons, entre autres, *Poverty : Social Conscience in the Progressive Era* (1904) de Robert Hunter ou *The Jungle* (1906) d'Upton Sinclair.

de 1929¹. Cette prise de conscience entraîne des réformes en termes d'aide sociale (implantation de *settlement houses* dans les taudis, aide à l'éducation) et de criminologie : on cherche moins à blâmer qu'à prévenir et éduquer ; le mouvement de pénologie progresse influence les pratiques des maisons de correction voulant rééduquer les délinquants dans un environnement plus sain.

La ville n'est certes pas forcément considérée de manière négative. Elle peut aussi représenter une opportunité de développement pour l'individu ou la société dans son ensemble. Aux États-Unis, Warren Susman² nuance la vision d'une idéologie intégralement ruraliste en rappelant que, dans son essai « The Young American » (1844), Emerson enjoint le jeune homme à vivre de la campagne, mais lui conseille de rester à proximité d'une ville pour acquérir de nouvelles compétences. De même, les romans de Horatio Alger s'adressaient à un public rural, l'incitant à chercher le succès en milieu urbain et lui prodiguant quelques conseils pour s'acclimater à ce nouveau cadre de vie. La ville n'était pas conçue comme mauvaise en soi, mais comme pouvant fournir de formidables possibilités de développement dans le mal comme dans le bien. Parce qu'il peut être le vivier du progrès ou le terreau du vice, cet espace donne lieu à une abondante littérature concernant l'urbanisme et ses réformes de 1890 à 1930. Si l'homme peut être perverti par la ville, il peut aussi l'améliorer : « The first city was built by the first murderer [...]. But into the last city shall enter nothing that defileth »³, écrivait un essayiste à la veille du XX^e siècle.

Malgré ces éléments que l'on retrouvera dans notre corpus, la plupart des représentations de la ville sont négatives, la dépeignant comme le berceau du crime. La cité et ses avanies sont des lieux communs de la production artistique. Les romans français du XIX^e siècle, de *La Fille aux yeux d'or* (1835) aux œuvres naturalistes sans oublier *Les Misérables*, constituent une tradition encore sensible à notre période. En Allemagne, la figure de Babylone est souvent évoquée pour Berlin⁴. Après que Franz Biberkopf a de nouveau sombré dans le crime, apparaît une allégorie de la ville : « die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt »⁵. Les inégalités sociales choquent et engendrent des comparaisons tranchées. De nombreuses œuvres jouent sur les contrastes criminogènes de riches débau-

1. Voir JOSEPHSON Matthew, *The Robber Barons: The Great American Capitalists, 1861-1901*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1934.

2. SUSMAN W., « The City in American Culture », in *History as Culture*, *op.cit.*, pp. 237-251.

3. STRONG Josiah, *The Twentieth Century City* (1898), cit. in *ibid.*, p. 248 : « la première ville fut construite par le premier meurtrier [...]. Mais dans la dernière ville, aucune souillure ne devra entrer. »

4. Pour une courte étude de la représentation de Berlin dans l'entre-deux-guerres, nous signalons l'incontournable étude culturelle de Peter GAY (*Le suicide d'une république : Weimar 1918-1933*, Paris : Gallimard, 1995) qui cite le *Journal* de Stefan Zweig : « Berlin se transforma en Babylone. Les bars, les beuglants et les débits d'eau-de-vie poussaient comme des champignons. [...] Même la Rome de Suétone n'a pas connu d'orgies comparables aux bals travestis de Berlin, où des centaines d'hommes en vêtements de femmes et de femmes en habits d'hommes dansaient sous les yeux bienveillants de la police » (pp. 162-163).

5. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 237 : « Babylone la putain, posée là sur le bord de l'eau ». Plus largement, on peut rappeler que la cité fut un motif privilégié des expressionnistes allemands, qui aiment la comparer à une prostituée mais plus encore à une déesse malfaisante, remplie de démons (voir notamment les poèmes de Georg Heym : « Der Gott der Stadt » ou « Die Dämonen der Stadt »).

chant les pauvres comme dans *Die freudlose Gasse* (G.W. Pabst, 1925) ou encore le *Mabuse* de Norbert Jacques où des orgies luxueuses se déroulent dans des quartiers miséreux. Aux États-Unis, chez Hammett, notamment, certaines agglomérations sont totalement sous le contrôle de la pègre. Ces cités, nommées « Poisonville » (*Red Harvest*) ou « Nightmare Town »¹ ne vivent que de la criminalité. Les officiels sont des truands et, dans le second cas, la ville fut construite par les gangsters. L'espace urbain ne produit pas seulement des criminels ; les criminels sont des bâtisseurs de ville². La peur de la modernité rejoint le mythe de Caïn.

La ville, lieu de la délinquance, s'oppose à la campagne, représentée comme un espace d'honnêteté. Ce discours bucolique est encore très présent aux États-Unis où se prolonge la tradition idéologique qui, depuis la révolution industrielle, présente l'Amérique rurale comme un Éden et son industrialisation comme une chute symbolique³. Souvent, l'entrée dans la ville apparaît comme une initiation au crime et sa fuite comme une défaite du vice. Carlos Clarens⁴ rappelle une ellipse dans *The Modern Prodigal* (W. Griffith, 1910) : au plan d'un héros rural sur la route menant à la ville succède un plan pris du même angle, montrant le même homme qui porte un uniforme de prisonnier et fuit la ville. Dans notre corpus, Rico de *Little Caesar*, comme dans un roman d'apprentissage, monte à Chicago pour devenir quelqu'un et en sort dès qu'il chute. La sortie de l'enfer urbain peut clore l'œuvre sur une note d'espoir : la fin des *Temps modernes* de Chaplin inspirera Renoir pour *Les Bas-fonds* quand Pépél renonce au crime et part sur les routes de campagne avec Natacha. En réaction à la figure de Babylone, certaines idéologies ont insisté sur les vertus de la ruralité. Une velléité de retour à la terre est sensible dans l'idéologie du New Deal avec un programme de colonies agricoles qui, malgré l'importante publicité, périclité rapidement⁵. Plus encore, le mouvement *Blut und Boden* des années 1920 triomphe sous le Troisième Reich, engendrant une importante littérature agrarienne. Celle-ci veut s'opposer aux romans urbains, à l'influence pernicieuse. La critique considère en particulier le roman policier comme une conséquence néfaste de l'urbanisation⁶. De fait, la plupart des *Krimis* de notre corpus restent ancrés dans la ville. Cependant, quelques bandits évoluent dans les campagnes avec des significations assez différentes. Pour

1. Titre d'une nouvelle parue dans *Argosy All Story Weekly*, le 27 décembre 1924.

2. Outre les textes de Hammett, on peut citer une nouvelle de William Faulkner écrite en 1930, mais publiée en 1979 : « The Big Shot », dont le principal protagoniste est un chef de la pègre qui a largement contribué à l'expansion immobilière de la ville où il sévit.

3. Benoît Tadié rappelle à ce propos la prégnance des paroles de Jefferson qui exaltent la bonté du monde tandis que « les manières et l'esprit du peuple [mob] » sont comme un « chancre dévorant rapidement le cœur de ses lois et de sa constitution » (cit. in TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., p. 106).

4. CLARENS C., *Crime Movies*, op.cit., p. 19.

5. Sur l'expérience d'Arthurdale et la comparaison du *New Deal* avec l'idéologie *Blut und Boden*, voir SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Entfernte Verwandtschaft : Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933 – 1939*, Munich : Carl Hanser Verlag, 2005.

6. Carsten Würmann cite Peter von Werder, qui dans son étude *Literatur im Banne der Verstädterung* (1943) décrit le *Krimi* comme « ein Glied in der Kette der Verstädterungseinflüsse – und nicht das schwächste » (« un maillon – pas des moindres – dans la chaîne de l'influence urbaine », cit. in Würmann C., « Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus », art.cit., p. 157).

le bandit allemand comme *Schinderhannes*, il peut s'agir de figurer une tradition populaire, patriote, avec un personnage attaché à la terre et ses racines. En revanche, pour les *outlaws* de *Thieves Like Us* ou le Roy Earle de *High Sierra*, la traversée d'une Amérique rurale, en crise, témoigne d'une certaine désillusion quant au mythe de la campagne édénique. À la fin des années 1930, la rupture avec le monde rural semble irrémédiable.

3.1.2. L'empreinte du Milieu

Certaines thèses environmentalistes donnent un fondement scientifique à cet imaginaire de la ville délétère quand l'idée d'un milieu criminel rejoint celle du délinquant pathologique. En effet, les théories médicales et environmentalistes s'opposent moins qu'on ne le pense. Lombroso considère très tôt les facteurs sociologiques. Inversement, Alexandre Lacassagne – et le groupe constitué autour des *Archives d'Anthropologie criminelle* (1885) – étudie l'environnement dans l'influence qu'il peut avoir sur le physique de l'individu. Quand il déclare : « la société a les criminels qu'elle mérite puisque les délinquants tiennent leur disposition au crime de la société dans laquelle ils ont été élevés »¹, il s'agit surtout d'affirmer l'importance de l'environnement dans la genèse du corps criminel. En effet, Lacassagne se situe dans la perspective évolutionniste de Lamarck selon laquelle le développement d'un organe dépend de l'usage qui en est fait, entraînant des modifications héréditaires. L'évolution physique d'une espèce se fait ainsi en fonction de ses conditions de vie. La mentalité et la moralité se plient aux nécessités du milieu. Le cadre de vie induit certains actes et certaines mœurs qui, répétés, deviennent héréditaires².

La notion de milieu permet de rapprocher des considérations sociales et biologiques, Lacassagne ne la voit pas comme une détermination absolue mais comme un facteur propice au développement de certains penchants³. Deux éléments doivent se conjuguer : la mauvaise nature ne devient criminelle qu'en évoluant dans un environnement délétère. Néanmoins, le milieu produisant des effets héréditaires, il finit par primer dans le développement de l'individu. Le terme *milieu* devient alors, dans l'imaginaire culturel, une expression du

1. LACASSAGNE A., « Intervention », *Actes du 2^e congrès international d'Anthropologie criminelle*, Paris : Masson, 1890, p. 167.

2. Ainsi, Paul Topinard, confrère de Lacassagne, explique : « Les actes que nous qualifions de bien, de justes se sont produits les premières fois avec ou sans réflexion. L'individu les a répétés, ils sont devenus pour lui une habitude dont l'hérédité transmet la disposition à ses enfants » (TOPINARD P. « Quelques conclusions et applications de l'anthropologie », in *L'Anthropologie*, 1893, p. 681, cit. in DEBUYST C., DIGNEFFE F., LABADIE J.-M. et A.P. PIRES, *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, volume II, op. cit., p. 392). Ainsi, on comprend mieux que Lacassagne ait pu proposer une typologie « neuro-sociale » de la criminalité, faisant concorder les zones cérébrales et les couches sociales : l'exercice du cerveau, donc son développement, est déterminé par l'environnement (voir « Marche de la criminalité en France de 1825 à 1880. Du criminel devant la science contemporaine », *Revue scientifique*, 3^e série, I : pp. 674-684, cit. in *ibid.*, p. 394)

3. « le milieu est le bouillon de culture de la criminalité, le microbe étant le criminel, c'est-à-dire, un élément qui n'a de valeur que le jour où il trouve le bouillon qui le fait fermenter » (LACASSAGNE A., « Intervention », *Actes du 1^{er} congrès international d'Anthropologie criminelle*, Rome, Bocca, Turin, Florence, 1885, p. 166, cit. in *ibid.*, p. 390).

déterminisme social et désigne un groupe vivant d'activités illicites. Le mot scientifique se teinte d'idéologie.

D'après les différents dictionnaires consultés, cette signification est attestée pour la première fois en 1921 mais Claude Dubois¹ affirme que ce terme figure déjà, en 1920, dans une pièce de Francis Carco, *Mon Homme*². Le terme y apparaît effectivement, et ce, dans différents sociolectes. Selon les personnages, il change de dénotation. Chez les bourgeois, il désigne un environnement qu'il faut encore préciser par des adjectifs ou des déictiques dévalorisants (« les plus dégoûtants milieux » ; « Une femme de ce milieu » ; il « hantait ces milieux »³) ; mais quand un truand parle du « milieu » – avec l'article défini –, il désigne simplement la pègre. Cependant, nous l'avons aussi relevé dans la première édition de *L'Équipe* (1919) du même Carco⁴. L'expression est isolée dans la narration par des guillemets, indiquant un argotisme. Le transfert entre langues scientifique et populaire est donc attesté au lendemain de la guerre mais, Carco se référant le plus souvent à la pègre de sa jeunesse, il est probable que le terme était en usage avant 1914.

Bel exemple de circulation entre les langues scientifiques et populaires, le mot renvoie cependant à une société cloisonnée. En effet, le ressort dramatique de *Mon Homme* repose sur la transgression des frontières sociales : le dilemme de Claire est de ne pas appartenir au monde bourgeois, les riches se font bousculer parce qu'ils veulent s'encanailler dans les bouges et Fernand se fait tuer pour avoir pénétré la luxueuse demeure. La circulation entre les classes sociales provoque l'hostilité. Les voyous étrillent les bourgeois qui viennent au bal : « Maintenant, c'est mêlé sens dessus dessous. Il vient des gens qu'est même pas du milieu. Autrefois, ils s'auraient pas risqué »⁵, dit une maquerelle. Claire parle plus hardiment de « partouse »⁶ pour décrire ce mélange. Inversement, toute irruption des basses classes dans la demeure bourgeoise doit être cachée ou punie de mort. Ceux qui prétendent fréquenter les deux mondes

1. Voir DUBOIS Claude, *Apaches, voyous et gonzes poilus : le milieu parisien du début du siècle aux années soixante*, Paris : Parigramme, 1996.

2. Représentée pour la première fois le 10 mars 1920 au Théâtre de la Renaissance, la pièce est riche en péripéties boulevardières. Claire, mariée au prince Serge Saratoff, Russe blanc, est une ancienne affranchie. Après la mort de son premier mari, José l'Espagnol, elle fut recueillie par un autre Russe blanc qui lui apporta respectabilité et éducation avant de mourir. Au début de la pièce, Saratoff part en mission diplomatique laissant ses invités, parmi lesquels un journaliste, Duthil, qui se vante d'avoir ses entrées dans le milieu et prétend avoir vu dans un bal une femme qui ressemble à la princesse. Plus tard, Claire explique à sa confidente, Liane, son passé trouble avec lequel elle a voulu renouer. Dans un bal de la rue Lappe, elle a vu un homme dont elle est tombée amoureuse. Sous un déguisement, elle introduit Liane dans ce bouge. Elle y retrouve Fernand, tandis que son acolyte, Bob, va encanailler Liane. L'acte du bal apache se termine en bagarre lorsque les anciens amis de José veulent reprendre Claire. Entre-temps, un jeune voyou découvre que Claire habite dans un hôtel particulier. Fernand, croyant que Claire est femme de chambre, veut qu'elle lui arrange un cambriolage. Celle-ci accepte, et lorsque Fernand s'introduit chez elle, elle le reçoit avec tous ses bijoux pour lui révéler ce qu'elle est. Elle arrive à le convaincre que leur amour est possible s'il reste secret. Pourtant, Fernand se fera abattre par le secrétaire jaloux du Prince, surpris en train de voler des bijoux, qui prétextera s'être défendu contre un cambrioleur.

3. CARCO F. et André PICARD, *Mon Homme*, Paris : Ferenczi, 1921, p. 41, 45 et 68.

4. Ainsi, à propos de Bouve : « Ses principes ne le gênaient point. Il en avait pourtant qu'il tenait d'un ancien que, dès ses débuts "dans le milieu", Bouve se félicitait d'avoir rencontré » (CARCO F., *L'Équipe*, op. cit., p. 208).

5. *Ibid.*, p. 108.

6. *Ibid.*, p. 142.

sont soit ridiculisés (le journaliste) soit abattus (Fernand). Le milieu fait correspondre couches sociales et catégories humaines. Il détermine l'individu, qui ne peut se détacher de l'environnement qui l'a vu grandir. Claire regrette son existence dans les bas-fonds : « Mon passé, mon enfance, la vie que j'ai quittée et qui aurait dû rester la mienne, car je n'étais pas faite pour celle-ci... »¹. Le milieu est une donnée géographique et existentielle. Claire « est faite » pour une vie conforme à son développement (son passé, son enfance). Elle ne se sent à son aise que dans les rues malfamées ou dans les bras d'un homme comme Fernand (« je me sentais marquée pour sa possession »²). La richesse et l'éducation que Claire a reçues ne peuvent effacer cette empreinte sociale. Le milieu laisse des traces physiques sur les personnages. Ainsi, Claire a recruté sa femme de chambre parce qu'elle avait décelé son origine louche. Elle l'a reconnue « à des signes qui marquent de façon indélébile, et pour la vie entière, les êtres qui ont vécu ce passé-là, quelque apparence qu'ils acquièrent plus tard, à quelque milieu qu'ils appartiennent »³. Le cadre de vie s'inscrit dans le corps et l'âme des personnages⁴.

Plus largement, dans les œuvres de Carco, s'instaure une forte correspondance entre les figures truandes et leur environnement, procédé romanesque usuel depuis le XIX^e siècle. Les quartiers malfamés entrent dans la constitution du personnage. Les prostituées de *Perversité* se confondent avec la misère des lieux : « Elles avaient toujours vécu ainsi, dans ce cadre sordide. Il faisait comme partie d'elles-mêmes et Irma en avait l'habitude »⁵. Ici, l'aspect sécant des temps verbaux et l'adverbe « toujours » soulignent la lente influence du milieu, devenant naturel par « habitude ». Le personnage est tellement identifié à son environnement que l'un suffit à caractériser l'autre. Ainsi, la présentation du truand Bouve dans *L'Équipe* s'infléchit rapidement en une description de son cadre de vie⁶. Le jeu de regard dévie la narration qui s'intéresse moins au personnage qu'au milieu, comme l'annonçait le sous-titre du *Roman des Fortifs*. Dès lors, la déchéance de Bouve est à comprendre comme un écho de la ruine qui guette ce quartier parisien. À l'époque où écrit Carco, l'enceinte militaire est en train d'être détruite ; dans le roman, le délabrement du quartier des Lilas annonce le dépérissement de la truanderie. La disparition de l'environnement entraîne celle de ses créatures et Bouve quittera la pègre en même temps que ce coin de Paris.

Ces conceptions sont courantes en France du fait de l'héritage lamarckien et de l'influence de Lacassagne. Dans une moindre mesure, aux États-Unis et en Allemagne, l'influence de

1. *Ibid.*, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Ibid.*, pp. 74-75.

4. Inversement, les œuvres qui prennent le parti des couches populaires n'abandonnent pas certaines comparaisons liées à la notion de milieu. Ainsi, dans les *Bas-fonds* de Renoir, on dit à propos du Baron déclassé : « la noblesse, c'est comme la petite vérole, il vous en reste toujours quelque chose ».

5. CARCO F., *Perversité*, *op. cit.*, p. 578.

6. CARCO F., *L'Équipe*, *op. cit.*, p. 207 : « Par la fenêtre de sa chambre d'hôtel, Marcel Bouve, qu'on appelait le Capitaine, regardait le talus net des fortifications dont l'inclinaison allait, de droite à gauche, vers la porte du Pré-Saint-Gervais. Les boqueteaux qui bordent la rue de Bagnolet dépassaient la ligne arrondie du talus et, déjà verdissants, ils élevaient, dans le cadre de la fenêtre, une masse dentelée de feuillages que le ciel, par endroits, traversait de trouées limpides. »

l'environnement concerne surtout le psychisme de l'individu. La ville, avec son activité incessante, affecterait les constitutions nerveuses. Au début du siècle, Georges Simmel affirme que le trépidant cadre urbain engendre une mentalité individualiste : « Le fondement psychologique sur lequel s'élève le type de l'individualité des grandes villes est l'*intensification de la stimulation nerveuse* [*Steigerung des Nervenlebens*] »¹. Cette mentalité n'est pas particulièrement criminelle chez Simmel, mais plutôt intellectuelle, blasée, presque mécanique, indifférente à l'autre. Cependant, l'idée d'un épuisement nerveux peut rejoindre les thèses faisant du criminel un cas neurologique. Dans le respectable magazine *Current History*, on peut lire :

It is inevitable that these increased strains and stresses should have their effect in producing a breakdown of the less tough and hardy human types. [...] Therefore [the crime wave] is something we should naturally expect as the outcome of the greater difficulties which an animal that arrived at his present nature in the cave age encounters in attempting to live in modern metropolitan areas in the era of machines and movies.²

Le darwinisme social est ici latent : le criminel serait un type humain qui, trop faible pour s'adapter à son environnement, en subirait l'influence délétère. La considération du cadre de vie permet d'associer psychiatrie et évolutionnisme.

Dans notre corpus, rares sont les discours aussi explicites. Les trépidations de la vie urbaine ne sont certes pas ignorées. Les films et romans peuvent mimer les soubresauts de la ville comme *Berlin – Sinfonie der Großstadt* (W. Ruttmann, 1927) ou *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos, par une narration syncopée. Dans *Berlin Alexanderplatz*, la polyphonie, les brusques passages au discours indirect libre, les ellipses et les techniques de « collage narratif » figurent le chaos urbain qui assaille Franz, faisant écho à la confusion intérieure du personnage. La grande ville domine le roman, comme l'indiquent le titre de l'œuvre et les nombreux chapitres où l'histoire de Franz est éclipsée par le grouillement berlinois. Plus largement, l'expérience de la vie urbaine est au fondement de l'écriture de Döblin : son premier texte publié, *Moderne* (1898), s'ouvre sur une bouillonnante rue de la capitale qui annonce des chapitres comme « Franz Biberkopf betritt Berlin » ; en outre, l'auteur a plusieurs fois déclaré que cette agitation déterminait sa narration cinématographique et ses phrases syncopées³.

1. SIMMEL G., « Métropoles et mentalités », in GRAFMEYER Yves et Isaac JOSEPH, *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Paris : Flammarion, 2004, p. 62, souligné dans le texte [paru pour la première fois sous le titre « Die Großstädte und das Geistesleben », in *Jahrbuch des Gehestiftung zu Dresden*, IX, 1903].

2. BARNES Harry Elmer, « The Scientific Treatment of Crime », *Current History*, n° 27, décembre 1927, cit. in RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op.cit., p. 20 : « L'augmentation des contraintes et des tensions ont inévitablement causé un abatement chez les types humains les moins forts et résistants. [...] De ce fait, [la vague de criminalité] est quelque chose à laquelle on doit s'attendre, comme le résultat des difficultés croissantes que rencontre un animal qui, ayant grandi à l'âge de pierre, essaierait de vivre dans une métropole moderne, à l'ère des machines et du cinéma ».

3. Michel Vanoosthuyse cite ainsi Döblin : « Cette agitation des rues, des magasins, des autos, c'est la chaleur que je dois sentir pulser en moi quand je travaille [...]. L'essence qui fait tourner mon moteur » (DÖBLIN A., *Vossische Zeitung* du 16 avril 1922, cit. in VANOOSTHUYSE Michel, *Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, Paris : Belin, 2005, p. 95).

Pour autant, ce rythme conduit-il au crime ? Il manifeste plutôt une vitalité à laquelle Franz tente de se soustraire. Si la ville peut avoir une influence délétère, c'est surtout l'opposition du personnage à son environnement qui cause ses malheurs. Son incarcération constituait une vie figée, régie par un règlement et un emploi du temps invariables, qu'il refuse de quitter. Son premier geste après avoir été libéré est de s'adosser au mur de la prison : « Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht »¹. Cette position d'arrêt contraste avec l'activité de la ville, figurée par les trams, mais aussi avec le mouvement de l'écriture : le premier paragraphe de l'*incipit* commence avec Franz devant un seuil (« Er stand vor dem Tor... »²) et s'achève avec Franz devant un autre arrêt (« Er stand an der Haltestelle »³). Alors que le roman se met en marche, son personnage principal reste statique. L'adaptation filmique de Jutzi montre la désorientation de Franz par un crescendo d'images, de sons et de mouvements. Après quelques plans fixes sur la prison, Heinrich Georges apparaît, jouant l'hésitation, se grattant la tête et ne sachant pas où aller. Quand il prend le tram, le rythme s'accélère à mesure qu'il entre en ville et que les maisons se font plus denses à l'écran. Le montage est rapide, alternant les éclairages, la caméra objective et subjective, les gros plans et les plans moyens sur Biberkopf, montrant l'effet du rythme urbain sur son âme. Les bruits de plus en plus nombreux sont bientôt recouverts par une musique homodiégétique, comme si la symphonie urbaine submergeait tout le film. Face à cette trépidation, Biberkopf saute du tram. Le mouvement se calme mais le personnage, désorienté, reste en discordance avec son environnement : « Ick *finde* mir nicht zurechte ! »⁴, dit-il dans la cour où il s'est réfugié.

Dans son désir de rester honnête, Franz se fixe des règles inflexibles, incompatibles avec la fugacité du monde. Il est le « Pape Biberkopf » voulant mener une existence au-dessus des autres hommes, selon des principes immuables. Il se soustrait au monde qui l'entoure. Dès qu'il arrive en ville, il se retire dans un immeuble ; il répugne à frayer avec ses anciennes connaissances (« Aber lieber nischt mit die andern haben. [...] Anständig bleiben und für sich bleiben. Das ist mein Wort »⁵) et s'enferme chaque fois qu'un nouveau malheur le frappe. Face à l'agitation urbaine, aux maisons qui semblent s'écrouler sur lui, Franz décide de se cloîtrer : « Er hat einen eisernen Kasten um sich gebaut, da sitzt er drin und läßt keinen ran »⁶. Il n'aspire qu'à retourner à l'immuable vie carcérale. Il serait ainsi maladroit d'affirmer que le rythme urbain engendre la criminalité de Biberkopf. Loin de se laisser influencer, Franz lutte contre son environnement et c'est justement la cause de ses malheurs. Aveugle à son cadre de vie, Franz ne considère pas la misère de Lüders quand il lui parle de ses succès ;

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 15 : « il laissait passer un tram après l'autre, appuyait le dos contre la muraille rouge et ne partait pas ».

2. *Id.* : « Il se retrouva devant la porte... »

3. *Id.* : « Il était à l'arrêt de tramway ».

4. « Je ne me *trouve* pas bien ! ». Nous soulignons.

5. *Ibid.*, pp. 65-66 : « Faut mieux pas s'mêler aux autres. [...] Rester honnêtes et bien dans son coin. C'est mon principe ».

6. *Ibid.*, p. 224 : « Il s'est bâti une cage en fer autour de lui, il est assis dedans et ne laisse approcher personne ».

il veut ignorer la criminalité de Reinhold ou alors réformer cet inamendable délinquant. Ce mépris des conditions d'existence le mène à la véritable marginalité puisque Biberkopf prétend se placer à l'écart du monde, faisant passer son individualité avant tout. Il s'apparente à la figure de Job, dont l'intertexte parcourt le roman : sa faute est dans sa présomption d'innocence, dans le refus de composer avec le monde extérieur. La Mort lui reproche cette attitude égoïste quand Franz argue qu'il a été trompé par les autres voyous :

Schimpfst über Gauner und Gaunerei und kuckst dir die Menschen nich an und fragst nich, warum und wieso. Was bistu fürn Richter über die Menschen und hast keene Oogen. Blind bist du gewesen und frech dazu, hochnäsigt, der Herr Biberkopf aus dem feinen Viertel, und die Welt soll sein, wie er will. Ist anders, mein Junge, jetzt merkst dus.¹

Franz a voulu se placer en juge, au-dessus des autres hommes, et conformer le monde à sa volonté. Sa criminalité vient du refus de se plier aux lois de son environnement. Il a voulu se croire autonome alors que le monde est constitué de forces – sociales notamment – inexorables.

3.1.3. La loi du quartier

La sociologie naissante et les travaux de l'école de Chicago constituent un autre versant des théories environnementalistes. Il ne s'agit plus ici de prouver que l'individu est littéralement façonné par le milieu, mais d'examiner la corrélation entre les cadres sociaux et les modes de vie. Plus que le seul délinquant, c'est son quotidien, son voisinage, voire l'ensemble de la société, qui sont pris en compte.

La sociologie déplace la question de la responsabilité personnelle pour considérer les mécanismes sociaux à l'origine de la criminalité. Émile Durkheim et Gaston Richard², par exemple, s'opposent aux conceptions d'une délinquance individuelle et biologique. Ils relativisent la notion de crime, constituée en fonction non pas d'immuables impératifs moraux mais d'une conscience collective particulière. Un acte est dit criminel quand il heurte le système de croyances et de sentiments communs à la moyenne des membres d'une même société³. La délinquance est définie selon un rapport social. Le crime est un phénomène normal permettant à la communauté de déterminer et d'affirmer son code moral, donc son identité. À ce propos, Durkheim a pu avoir recours au concept d'anomie⁴, résultat d'une régulation

1. *Ibid.*, p. 433 : « Tu gueules sur les filous et la filouterie et tu r'gardes même pas les gens et d'mandes ni le pourquoi ni le comment. Qui tu es, pour juger les autres 'lors même que t'as pas des yeux pour voir. T'auras été aveugle et impudent avec ça, hautain, monsieur Biberkopf des quartiers chics, et faudrait que le monde soit comme il veut. Mais c'est autrement, mon garçon, maintenant tu l'vois bien ».

2. Gaston Richard (1860-1945) fut responsable de la rubrique « Sociologie criminelle » depuis la première année de *l'Année sociologique* (1898) jusqu'en 1907. Ses articles et recensions ont clairement déterminé les orientations de la revue dans ce domaine.

3. Voir DURKHEIM E., *La Division du travail social* (1893), cf. p. 62.

4. Faute de pouvoir détailler les différents sens et emplois que la sociologie a faits du concept d'anomie, nous nous contenterons de rappeler que dans *La Division du travail social*, il est compris comme l'échec de la division du travail à être productrice de solidarité quand la différenciation des fonctions sociales ne s'accompagne pas

sociale insuffisante ou d'une situation particulière où les appétits des consciences individuelles ne sont plus suffisamment contrôlés par la conscience collective. Dans cette perspective, l'homme est conçu comme le jouet de ses désirs auxquels la société doit mettre un frein. Ici, revient l'idée – compatible avec la psychanalyse – d'une civilisation qui ferait barrage à la sauvagerie humaine. La cellule familiale, les institutions et le travail permettent de réprimer ou sublimer les pulsions du Ça. René Allendy explique aux lecteurs du *Crapouillot* :

Si les instincts sociaux régulateurs peuvent fonctionner suffisamment, l'individu trouvera des moyens d'exercer sa férocité dans des formes légales : il choisira la profession de boucher ou de charcutier pour poignarder du bétail à longueur de journée, si ce genre de métier est à sa portée. Haarmann s'est longtemps contenté d'opérer sur du bétail avant d'opérer sur de la chair humaine.¹

De manière similaire, on rappelle souvent que Chéri-Bibi était auparavant un garçon boucher. Quand il se range, il reprend son ancien métier aux abattoirs de la Villette². L'idée n'est pas neuve – le même goût du sang a mené le Chourineur des *Mystères de Paris* à travailler aux abattoirs. En revanche, la responsabilité de la société est accentuée. Chéri-Bibi n'a pas commis le premier meurtre dont il a été accusé et qui l'a entraîné dans le crime : « depuis ma plus tendre enfance, je suis en état de légitime défense ! défense vis-à-vis de la société qui n'a cessé de m'attaquer ! »³. Ses forfaits sont autant de coups rendus à une société viciée⁴. Ne nous y trompons pas néanmoins : dans les pages du *Matin*, il ne s'agit certainement pas de remettre en cause le fonctionnement de la société dans son ensemble. Chéri-Bibi, héros extraordinaire, ne s'attaque qu'à quelques figures malfaisantes qui abusent de leur naissance ou de leur richesse. Si l'individu ne porte pas seul la responsabilité de sa délinquance, l'origine du crime est ici moins structurelle que personnelle.

Pourtant, la sociologie a pu voir dans la criminalité la conséquence de faillites plus générales. La fragilisation du lien social peut être due à des changements structurels rapides qui produisent un décalage entre la morale établie et le type de vie menée par les populations. La crise de la morale, avancée par Durkheim, peut alimenter la critique de la société industrielle⁵

d'une réglementation de leurs rapports. Dans *Le Suicide*, l'anomie est toujours un affaiblissement de la réglementation, mais caractérise psychologiquement l'individu dont les passions ne sont plus réfrénées par la société. Cette anomie n'est pas seulement causée par une désorganisation sociale, mais elle est aussi une production des sociétés modernes pouvant, par elle, adopter une morale de progrès et de perfectionnement. Pour une étude détaillée de ce concept, voir BESNARD Philippe, *L'Anomie : ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*, Paris : PUF, 1987.

1. ALLENDY R., « Les instincts », in *Le Crapouillot*, *op.cit.*, p. 24.

2. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 417 : « c'est moi qui suis chargé de donner du couteau dans la gorge des bêtes ! Alors, là-bas, ils m'ont appelé le Saigneur ! c'est bien simple ! C'est un nom qui me va ! » (souligné dans le texte).

3. LEROUX G., *Le Coup d'État de Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 880.

4. LEROUX G., *Fatalitas !*, *op.cit.*, p. 535 : « moi, j'soigne la société, j'soigne la société comme je peux ! avec ma pince-monseigneur et aussi [...] avec mon couteau, dans une gaine de chair, jusqu'au manche ! »

5. Durkheim conclut ainsi *La Division du travail social* : « Des changements profonds se sont produits, et en très peu de temps, dans la structure de nos sociétés ; elles se sont affranchies du type segmentaire avec une rapidité et dans des proportions dont on ne trouve pas un autre exemple dans l'histoire. Par suite, la morale qui cor-

et expliquer la délinquance¹. Parmi les facteurs criminogènes, on pointe la désagrégation des cadres socio-intégrateurs (la famille, l'église, l'école, etc.) qui relayent et imposent le respect de la conscience collective. Nous y reviendrons au prochain chapitre. Soulignons d'abord les différenciations spatiales et sociales qui s'opèrent. Certaines aires restent en marge de la communauté et leurs populations y agissent en infraction avec les règles dominantes. Cette conception est notamment professée par l'école de Chicago et Robert E. Park². Celui-ci voit l'espace urbain comme propice à l'épanouissement des penchants de l'individu dans la mesure où les attaches sociales sont plus relâchées que dans les groupes de taille restreinte³. On retrouve ici l'idée d'un « bouillon de culture » à laquelle s'ajoute une dynamique de « régionalisation morale » : la population se différencie selon ses intérêts, ses goûts, son tempérament. Des quartiers d'art, d'affaires ou de débauche se forment et se caractérisent par des morales particulières. Cette ségrégation, propre à la vie urbaine, permet une contagion sociale entre les habitants du même environnement, figeant en types ce qui n'était qu'une simple différence de tempéraments :

Dans la grande ville, la promiscuité malsaine et contagieuse dans laquelle vivent l'indigent, le vicieux, le délinquant fait qu'ils se reproduisent indéfiniment, corps et âmes, et je me suis souvent dit que ces longues généalogies des Jukes et des tribus d'Ismaël n'auraient pas présenté une telle régularité désespérante dans le vice, le crime et la pauvreté si elles n'étaient pas bien adaptées à l'environnement dans lequel elles sont condamnées à exister.⁴

Ainsi, au sein de la grande ville, se forment des environnements moraux spécifiques à chaque quartier. La délinquance est liée au cadre de vie dans la mesure où le relâchement du lien social engendre une atmosphère délétère, propice au développement du vice.

Certaines œuvres sont particulièrement sensibles au motif d'un environnement moral expliquant le crime. La thèse d'une différenciation spatiale et d'une responsabilité du quartier se traduit par un intérêt accru pour le cadre de vie des protagonistes. Au cinéma, les plans

respond à ce type social a régressé, mais sans que l'autre se développât assez vite pour remplir le terrain que la première laissait vide dans nos consciences. » (DURKHEIM E., *La Division du travail social*, Paris : Alcan, 1893, p. 405).

1. Ainsi, dans ses articles consacrés à la pègre, Cendrars écrit, après avoir rappelé la brusque modernisation de la société : « ... une transformation aussi radicale, aussi rapide du décor séculaire de l'homme ne peut pas s'accomplir sans un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur, ébranlement et détraquement qui auront leur répercussion profonde sur les mœurs d'aujourd'hui » (CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 37).

2. Pour le contexte historique de la formation de cette école, qui connut son apogée entre 1920 et 1940, voir GRAFMEYERY. et I. JOSEPH (sous la dir. de), *L'école de Chicago*, *op.cit.*, pp. I-VIII.

3. « en un mot, il [l'individu] trouve le climat moral dans lequel sa nature particulière sera stimulée de telle sorte que ses dispositions innées puissent parvenir à une pleine et libre expression » (PARK R.E., « La ville : propositions de recherche sur le comportement humain en milieu urbain », in *ibid.*, p. 126 [1^{re} édition : « The City : Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment », in PARK R.E., Ernest W. BURGESS, Roderick D. MACKENZIE (sous la dir. de), *The City*, Chicago : University of Chicago Press, 1925]).

4. *Ibid.*, p. 130.

descriptifs et les profondeurs de champ font du décor un élément constitutif du personnage. Les plans larges sur le misérable asile de nuit des *Bas-fonds* et sa cour sont caractéristiques d'un Renoir ne séparant pas ses héros de leur environnement. Pépel, sortant de sa chambre pour aller cambrioler une demeure, enclenche, telle une frise de la misère, un travelling sur le dortoir : à l'avant et arrière-plans, des pauvres hères allongés sur des grabats, dormant, toussant, fumant, réduits à des ombres par l'éclairage qui tend à les confondre avec le décor. À la fin du travelling, avant de monter l'escalier, Gabin époussette son pantalon comme s'il avait été sali par cette traversée : le personnage est marqué par les bas-fonds et il espère en sortir par le crime. En Allemagne, d'autres films inspirés par les observations du photographe et dessinateur Heinrich Zille (1858-1929) s'attachent à la description du cadre de vie. Ce genre des « Zillefilme » fleurit vers 1925 lorsque l'auteur de *Mein Milljöh* (*Mon Milieu*, 1913) et *Hurengespräche* (*Paroles de putains*, 1913) est à l'apogée de sa gloire. Parmi les plus connus, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (P. Jutzi, 1929) se veut une peinture¹ des conditions de vie du prolétariat. La séquence inaugurale est la mise en image d'une description de Zille : à un plan sur une lettre manuscrite du dessinateur succèdent des images illustrant des citations qui apparaissent en transparence. Les mots s'insèrent dans la description : de longs plans sur Berlin montrent qu'il ne s'agit que de « gris sur gris » (« grau auf grau »), quartiers misérables où habitent les « esclaves » (« Sklaven »). L'espace témoigne de l'aliénation des habitants se faisant plus exigu à mesure que la caméra l'explose. À partir d'un plan [P1] sur une rue, filmant à hauteur d'homme une façade de maison, la caméra amorce un mouvement ascendant, auquel succède en un *cut* un plan en plongée sur une cour d'immeuble. Si on a pris de la hauteur, la profondeur de champ s'est réduite par rapport à [P1] : face à la caméra apparaît une façade tandis que le champ est délimité par deux autres murs. Quelques secondes plus tard, le mouvement de la caméra se solde encore par une réduction de la profondeur de champ : travelling avant, *cut* et plan en plongée sur des façades crasseuses, mais avec une telle obscurité entre les immeubles que le champ se restreint, comme si rien ne permettait d'échapper à ce décor étouffant. Cette succession de plans descriptifs précède l'apparition des personnages et annonce le rôle prépondérant du milieu. L'ouverture le présente comme une cause première du drame qui va se jouer. Plus la caméra s'enfonce dans ces quartiers, plus l'environnement se fait oppressant. La séquence s'achève en un fondu enchaîné sur les murs et les fenêtres des immeubles faisant entrer la caméra dans les logements. Le dernier plan se fait sur des cages à oiseaux, annonçant un motif important du film : « Hier hält das Hinterhaus bis zuletzt seine Insassen fest »² écrivait Kracauer. L'environnement est une geôle sociale dont les personnages tentent en vain de s'échapper.

1. Le premier carton du pré-générique se fait sur un dessin montrant une femme en pleurs tenant son enfant par la main avec une dédicace à la mémoire de Zille ; puis il est indiqué que le film a été fait sous le protectorat de Käthe Kollwitz et Hans Baluschek, avec la collaboration du peintre Otto Nagel. Tous ces artistes sont connus pour leur engagement politique auprès des classes les plus pauvres. Le film est une mise en images de leur sensibilité sociale.

2. KRACAUER Siegfried, « Wedding im Film », *Frankfurter Zeitung*, n° 74, 28 janvier 1930, in *Werke*, vol. VI, *Kleine Schriften zum Film 1928-1931*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 2004, p. 329 : « C'est ici que les immeubles détiennent leurs occupants jusqu'à la fin ».

Aux États-Unis, la description des lieux accompagne l'évolution des personnages. Traitant souvent des sujets sociaux, les films de la Warner présentent des décors modestes, autant pour des raisons de coût que pour des motifs idéologiques. On se souvient des plans récurrents dans *The Public Enemy* et *Angels With Dirty Faces* : la caméra balaye le décor, s'attardant sur le quartier modeste où vivent les futurs gangsters, et s'arrête sur Tom Powers ou Rocky Sullivan soulignant un lien causal entre l'environnement et le personnage. Ces plans sont répétés avec une dizaine d'années d'écart dans la narration ; ils indiquent que ce n'est pas seulement l'espace mais aussi le temps qui font germer à la délinquance. L'individu grandit et change avec son cadre de vie. Outre le balayage de l'espace, le récit peut aussi opérer par épisodes qui dressent le portrait de l'enfance délinquante. Le procédé n'est pas exclusivement filmique et *Louis Beretti* en présente un bel exemple. Contrairement à *Scarface* ou *Little Caesar* qui narrent l'ascension et la chute d'un gangster, le roman de Clarke se constitue surtout de tranches de vie, jalonnant les différents âges de Louis. Ce n'est qu'au dix-huitième chapitre, avec l'enlèvement d'un enfant, qu'une véritable intrigue commence à se nouer. Auparavant, la criminalité du jeune Beretti a été moins déterminée par une péripétie particulière que par l'influence quotidienne de son quartier. Le roman est empreint des thèses de l'école de Chicago¹. La citation en exergue, répétée plus tard, indique une perspective environmentaliste : « I was what it was the most regular thing to be where I was born and grew up. And it was a tough spot »². Le lieu de naissance et de croissance détermine le caractère du personnage. L'adjectif *tough* qualifie à la fois le quartier, mais aussi l'enfance des membres du gang (« They had grown up together, and they had been through tough times together »³) et en vient à définir Louis : « Louis Beretti was a tough guy »⁴. L'équation entre le lieu, l'enfance et le personnage est affirmée dès la première page avec la naissance de Louis dont la mère accouche littérale-

1. Bien que nous ne puissions l'avancer avec certitude, un faisceau d'éléments laisse penser que Clarke ait eu connaissance des écrits de Robert E. Park ou de Frederic M. Thrasher. *Louis Beretti* a été publié quelques années après les ouvrages majeurs de ces sociologues (*The City*, 1925 ; *The Gang*, 1927) et le métier de journaliste de Clarke à *The World* a pu l'amener à les lire. En outre, Clarke dit s'être intéressé à la sociologie durant ses années d'étude à Harvard, confirmant ainsi la proximité que Robert E. Park, lui-même ancien journaliste, voyait entre le sociologue et le reporter : « [le sociologue est] est une espèce de super-reporter, comme les gens qui écrivent pour *Fortune* [...]. La Grande Information est celle qui rend compte des tendances à long terme, c'est-à-dire de ce qui se passe réellement plutôt que de ce qui semble simplement se passer à la surface des choses » (PARK R.E., « An Autobiographical Note », in *Race and Culture*, cit. in GRAFMEYER et I. JOSEPH, *op. cit.*, pp. 6-7). Pour plus de détails sur Donald H. Clarke, voir son autobiographie : *Man of the World, Recollections of an Irreverent Reporter*, New York : The Vanguard Press Inc., 1950.

2. « J'étais ce qu'il était le plus normal d'être là où je suis né et où j'ai grandi. Et c'était un coin à la dure ». Au demeurant, on note une concordance de ces discours avec la *persona* de James Cagney, dont les origines modestes sont constamment rappelées. Dans son autobiographie, la star explique son naturel bagarreur et celui de ses frères : « We weren't anything more than normal kids reacting to our environment – an environment in which street fighting was an accepted way of life » (CAGNEY James, *Cagney by Cagney op.cit.*, p. 33 : « Nous n'étions rien d'autre que des gamins normaux réagissant à leur environnement – un environnement où les bagarres de rue étaient normales »)

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti, op.cit.*, p. 41 : « Ils avaient grandi ensemble et avaient passé de durs moments ensemble ».

4. *Ibid.*, p. 283 : « Louis était un dur à cuire, et non pas un héros irréprochable ».

ment sur le bitume, au milieu d'une fusillade. L'enfantement du héros correspondant à un premier coup de feu, il dira lui-même qu'il est « born reckless » : « bullets were chasing me before I was born, and are after me yet. »¹. La criminalité n'est pas due à un déterminisme biologique – Pa et Ma Beretti sont de braves travailleurs – mais à l'environnement. Louis grandit dans le quartier italien de New York et, dès son plus jeune âge, est l'ami de Big Italy, dont le frère – Little Italy – meurt sous leurs yeux : « It formed a mysterious bond between them »². Ce lien, souvent rappelé, figure l'attachement de Louis à son quartier. Ici, il a fait ses premières armes, connu ses premiers amours et fait fortune. Hors de l'école et du logis familial, il a appris un code de conduite propre aux habitants du quartier. De fréquentes pauses narratives expliquent cette morale particulière. Par exemple, lorsqu'une bande rivale danse en tournant dans le bar où Louis a ses habitudes, son code de conduite exige une réponse musclée³. D'apparence bénigne, cet épisode a de graves conséquences puisque c'est en corrigeant les malappris que la bande d'amis se transforme en gang criminel. La comparaison comique avec d'autres impolitesses, autrement plus scandaleuses pour les honnêtes gens, relativise les critères moraux du délit. La délinquance n'est pas tant une transgression des lois qu'une différence de code moral. À plusieurs reprises, Louis dit ne pas être un truand ou un maquereau, bien qu'il tue, rackette et reçoive de l'argent des femmes. La Prohibition n'est pour lui qu'une fantaisie de politicien, et non pas un commandement moral. Louis Beretti a beau être un *tough guy*, il n'est pas criminel par rapport aux lois de son environnement.

En mettant l'accent sur le milieu comme facteur criminogène, les thèses environnementalistes exonèrent certes l'individu d'une part de responsabilité. Ainsi, dans *Mutter Krausens Fahrt*, la misère excuse le crime. Lorsque Max (Friedrich Gnaß), le jeune ouvrier communiste, apprend que sa fiancée Erna (Ilse Trautschold) s'est prostituée, il s'emporte mais il est finalement apaisé par ses camarades qui lui disent : « Schuld hat doch nicht das Mädchen, sondern das Milljöh »⁴. De manière assez similaire, la responsabilité du meurtre de Kostilev (Vladimir Sokoloff) dans *Les Bas-fonds* est à attribuer à l'environnement. Durant cette séquence, la caméra dépend d'un mouvement de foule, les locataires entourant Kostilev pour le lyncher. Rejetée à leur périphérie, placée à hauteur d'homme, la caméra ne peut saisir le centre de l'action. Pépel se fraye un chemin en criant « laissez-le moi ! », mais le spectateur pénètre dans le cercle quand Kostilev est déjà mort. À nouveau, la mort est éludée, mais surtout la caméra occulte

1. *Ibid.*, p. 47 : « les balles étaient sur mes traces avant même ma naissance et qu'elles sont toujours après moi ».

2. *Ibid.*, p. 7 : « Cela créa un lien mystérieux entre eux ».

3. « Now, "twisting", as it is termed in the racket giving set, is a grave breach of etiquette. It is much graver and much more far reaching in its possible effects than might be the tossing of a glass of pink lemonade in a hostess's face at a garden party, or hurling a dish of soup in a host's face at a dinner » (*ibid.*, pp. 39-40 : « En l'occurrence, danser en twistant, comme on appelle ça dans le monde qui donne ce genre de gala, constitue une grave entorse à l'étiquette. C'est beaucoup plus grave, cela peut aller beaucoup plus loin dans ses conséquences que de jeter un verre de limonade à la figure de la maîtresse de maison dans une garden-party, ou de lancer une assiette de soupe au visage de l'hôte, au cours d'un dîner »).

4. « Ce n'est pas la fille qui porte la faute, mais le milieu ».

l'auteur singulier du meurtre qui est collectivisé. Pépel tue son logeur par vengeance et, à travers lui, tout ce qu'il représente d'injustice. L'accès de violence de Gabin, élément constitutif de sa *persona*, le rattache ainsi à la communauté plutôt que de le distinguer du commun des hommes. Quand la police vient chercher Pépel, les miséreux témoignent : « Ce sont les bas-fonds qui l'ont tué ! ».

Néanmoins, l'environnementalisme peut tendre vers un déterminisme social. Aux États-Unis, le quartier peut aussi apparaître comme une fatalité, qui l'emporte sur le libre arbitre. Le quartier où grandit Tony Guarino, par exemple, le prédestine à une carrière de gangster :

Over all [the neighborhood] hung a brooding stir of ever-present menace, an indefinable something that made sensitive strangers to the neighborhood suddenly look back over their shoulders for no good reason. This was the setting of gangland, [...]. A great scheme of circumstances, a web much too intricate for him [Tony] to understand, had gradually been shaping his destiny since the day of his birth, that it was as difficult for him to keep from being a gangster as it was for a Crown Prince to keep from becoming King¹.

Bien que Tony soit un gangster raisonnable, son choix est prédéterminé. Sa destinée n'est pas jouée dès sa naissance, mais peu à peu façonnée par des circonstances qu'il ne peut comprendre : l'environnement outrepassa la rationalité du truand.

Louis Beretti, malgré sa réussite sociale, son déménagement et son mariage avec une fille étrangère au quartier, ne peut se détacher du gang. Il revient fréquemment dans son ancien secteur et continue de risquer sa vie dans des règlements de comptes qui ne le concernent plus. À chaque fois, l'homme d'affaires évalue les intérêts à participer aux combats. L'estimation a beau être négative (« the business brain cells that he unwittingly had been developing whispered to him to go easy »²), Louis n'en court pas moins au-devant du danger : « he couldn't get away from the bunch, from Big Italy and those early days [...] »³. Louis ne reste pas dans le gang par crainte des représailles. Un manquement à son code d'honneur mettrait son identité en péril. Louis peut refuser de se mêler à un coup dur : « he would be through, and free. But he wouldn't be Louis Beretti if he did »⁴. On retrouve, inversées, les considérations de Durkheim sur l'identité sociale. La personnalité délinquante dépend du groupe et de la région morale dont elle est issue. L'individu est *assujetti* par l'environnement : il est soumis par ce qui lui confère une identité.

1. TRAIL A., *Scarface*, *op. cit.*, pp. 7-8 : « dans tout [le voisinage] couvait sourdement une menace permanente, quelque chose d'indéfinissable qui faisait se retourner derrière eux les étrangers. C'était le domaine du Milieu [...] une vaste combinaison de circonstances, une trame trop complexe pour qu'il [Tony] puisse la comprendre avait progressivement façonné sa destinée depuis le jour de sa naissance, de sorte qu'il lui était aussi difficile de ne pas être un gangster que cela l'était à un prince de ne pas devenir roi ».

2. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op. cit.*, p. 200 : « les cellules commerciales de son cerveau qu'il avait développées à son insu lui soufflaient de se tenir tranquille »

3. *Id.* : « mais il ne pouvait renoncer à la bande, à Big Italy et ce passé ».

4. *Ibid.*, p. 202 : « Il en aurait terminé et serait libre. Mais il ne serait plus Louis Beretti ».

3.2. Limites du déterminisme : individualité et sortie du cadre

Doit-on en déduire que les œuvres soulignant l'importance du milieu préludent à un déterminisme social ? La plupart en présente des contre-exemples. Il peut s'agir de défendre le rêve américain ou de préserver la possibilité d'une révolution, en montrant que l'homme peut changer son environnement. Chez Döblin et Renoir, il est plutôt question d'une réconciliation avec le milieu, par-delà les classes sociales. Par ailleurs, l'industrie culturelle doit ménager son public et rechercher le consensus plutôt que la stigmatisation sociale. Le star-système met à nouveau l'individu au premier plan, le détachant de sa situation sociale.

L'idée d'une influence du milieu s'accommode parfois mal avec le volontarisme américain. De nombreuses œuvres présentent l'enfance du gangster tout en lui adjoignant une famille honnête, qui dément les thèses biologiques et environmentalistes. Certains truands s'opposent même à leurs proches qui ont choisi de combattre le crime : dans *The Public Enemy*, Mike Powers corrige son cadet, dans *Scarface*, Ben Guarino le tue. Tous ont connu le même environnement, mais certains ont choisi la voie de l'honnêteté.

Les films avec la troupe d'acteurs nommés les « Dead End Kids »¹ fournissent l'occasion de traiter de la délinquance juvénile : les gamins ont grandi dans un quartier défavorisé (la *Dead End* de leur premier film), propice à la délinquance, mais ils ont toujours la possibilité de prendre leur destin en main. Dans *Dead End (Rue sans issue, William Wyler, 1937)* et dans *Angels with Dirty Faces*, les jeunes garçons semblent suivre la voie d'autres truands du quartier (H. Bogart, J. Cagney) mais sont remis dans le droit chemin par des aînés plus respectables, issus du même milieu (Joel McCrea, Pat O'Brien). L'environnement n'excuse pas tout et l'individu peut réussir s'il le souhaite vraiment. C'est en substance ce qu'affirme un film mineur comme *Crime School* (Lewis Seiler, 1938) où les Dead End Kids sont envoyés en maison de redressement après que l'un d'eux a commis un meurtre. La situation sociale de chacun est exposée devant le juge (Charles Trowbridge) : la tante de Squirt est alcoolique, la mère de Goofy est en prison, le père de Fats est un immigré récent qui comprend mal l'anglais, le père de Bugs bat sa mère, Spike suit l'exemple de son frère et Frankie vole pour aider sa sœur pauvre (Gal Page). Celle-ci s'indigne quand le juge argue qu'il est trop tard pour l'éduquer : « Too late ? How can you say a thing like that ? Maybe he's a little tough, but a kid's gotta be tough in our neighborhood if he wants to stay alive »². La déclaration rappelle les lois du quartier qui ont fait de Louis Beretti un *tough guy*. Néanmoins, le juge répond à cette objection :

It's true these boys haven't had the same chances that other boys have had, but you can't blame everything on environment. Some of our greatest men have come from those same tenements. They were men who early in life learned to respect the law³.

1. Leo Gorcey, Huntz Hall, Bobby Jordan, Gabriel Dell, Billy Halop et Bernard Punsly.

2. « Trop tard ? Comment pouvez-vous dire une chose comme ça ? Il est peut-être un peu coriace, mais un gamin doit être coriace s'il veut survivre dans notre quartier ».

3. « Il est vrai que ces garçons n'ont pas eu les mêmes chances que d'autres, mais vous ne pouvez pas rendre l'environnement responsable de tout. Quelques-uns de nos hommes les plus illustres sont issus des mêmes logements. C'étaient des hommes qui ont appris à respecter la loi dès leur enfance ».

La mention des hommes illustres rappelle évidemment Andrew Carnegie ou John D. Rockefeller et fait indirectement référence au rêve américain. L'individu est capable de décider son sort, donc responsable de ses actes. L'amendement des *Dead End Kids* passera notamment par des preuves de leur bonne volonté. Ainsi, le directeur de la maison de correction (H. Bogart) les occupe à repeindre les murs de leur dortoir. Les gamins s'exécutent car ils prennent conscience que cette pièce est aussi leur lieu de vie. Cette transformation du cadre se retrouve dans d'autres œuvres et doit être replacée dans le contexte du New Deal. Dans *Dead End*, la figure qui s'oppose au truand est un architecte. Dave (Joel MacCrea) reçoit une récompense pour la mort du gangster et veut l'employer à rénover le quartier. Volontarisme, aménagements et grands travaux permettent de reformer le système. L'individu a les moyens de dominer le lieu du crime.

L'homme, produit de son environnement, a un pouvoir sur son cadre de vie. L'idée peut prendre des accents révolutionnaires. Brecht dans *L'Opéra de Quat'Sous* fait le choix d'un décor urbain qui – souvenir du spartakisme – évoque un possible foyer révolutionnaire¹ et parce qu'il démontre que le cadre de vie est avant tout une production humaine. Comme Brecht le stipulait dans un entretien avec Giorgio Strehler sur la première mise en scène du *Dreigroschenoper*², le décor doit avoir l'air fragile, provisoire afin d'éviter l'illusionnisme théâtral et pour que le spectateur perçoive son possible changement. Les noces occasionnent la transformation de l'écurie ; Peachum détourne des citations bibliques par des panneaux qui ornent son magasin. Le décor n'est pas immuable : il sert des intérêts variables. De manière plus tranchée, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, produit par Prometheus Film (proche du KPD) propose trois exemples de sortie des bas-fonds : Paul (Holmes Zimmermann) finit par céder à la tentation criminelle, sa sœur Erna (Ilse Trautschold) rejoint une manifestation communiste tandis que Mutter Krause (Alexandra Schmidt), après avoir ouvert la cage à oiseaux de la première séquence, se donne la mort. Entre le crime, le suicide et l'engagement politique, il est facile de deviner quelle solution est privilégiée. Un carton s'interposant entre deux séquences (« So kannst du doch deine Mutta aus die Klemme helfen »³) se réfère aussi bien à la manifestation qu'au cambriolage en préparation. Pourtant, c'est la mauvaise conduite de Paul qui fut la cause des misères de Mutter Krause et la séquence du vol précède immédiatement celle du suicide indiquant que la criminalité est une solution désespérée. Au contraire, l'engagement politique ouvre de nouveaux horizons. La seule séquence hors du décor urbain intervient lorsque Max et Erna déjeunent au bord de l'eau avec d'autres camarades. À la fin du film, la séquence de la manifestation montre une foule qui défile jusqu'à sortir du champ. Erna rejoint Max dans les rangs des travailleurs et passe également dans le hors-champ, comme si elle échappait à son cadre de vie : « Vielleicht führt er sie in ein besseres Diesseits »⁴, commentait Siegfried Kracauer.

1. Sur ce point et sur l'utilisation du décor urbain par Brecht mais aussi Piscator, voir KONIGSON Elie (sous la dir. de), *Images de la ville sur la scène aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Éditions du CNRS, 1991.

2. « Bertolt Brecht/Giorgio Strehler Ein Gesprächsprotokoll », 25 octobre 1955, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, *op.cit.*, p. 189.

3. « Ainsi tu pourras sortir ta mère du pétrin ».

4. KRACAUER S., « Wedding im Film », *art. cit.*, p. 329 : « Peut-être la conduit-il vers un meilleur au-delà ».

Le milieu n'est cependant pas totalement convertible. Il présente des impondérables et c'est à l'homme de changer, mais cette fois volontairement, pour s'y adapter. À la fin de *Berlin Alexanderplatz*, Franz écoute la chanson de la Mort, et reconnaît sa faute. Il accepte de mourir en tant qu'individu égoïste pour accéder à une existence aux prises avec le monde et les autres hommes. La litanie de la Mort mentionne l'acceptation du milieu urbain :

Herankommen lassen. Herankommen lassen. Die großen, flachen, stummen Ebenen, die einsamen Ziegelhäuser, aus denen rötliches Licht kommt. Die Städte, die an einer Strecke liegen, Frankfurt an der Oder, Sommerfeld, Liegnitz, Breslau, die Städte tauchen an den Bahnhöfen auf, die Städte mit ihren großen und kleinen Straßen. Herankommen lassen die fahrenden Droschken, die gleitenden, schießenden Autos.¹

Le mouvement passif d'admission s'accompagne bientôt d'un déplacement vers les villes qui apparaissent le long d'un chemin de fer, rappel du tram du premier chapitre. Le *herankommen lassen* est à la fois une acceptation de l'environnement et une marche en avant. La fin du roman présente un Biberkopf beaucoup moins statique et passif. Les deux derniers chapitres relatent l'avancée de Biberkopf à travers Berlin. Comme au début, Franz est relâché d'une maison d'arrêt, mais cette fois, il ne se soustrait pas au mouvement urbain : « Die Häuser halten still, die Dächer liegen fest, er kann sich ruhig unter ihnen bewegen, er braucht in keine dunklen Höfe zu kriechen »². La ville n'est plus présentée comme un lieu délétère. La Mort a vaincu Babylone la putain³. Franz peut progresser dans Berlin et profiter de son environnement : « Er geht durch die Stadt. Da sind viele Dinge, die einen gesund machen können, wenn nur das Herz gesund ist »⁴. La ville, plutôt que de flétrir l'individu, l'aide à surpasser ses faiblesses. Il y trouve non pas son aliénation mais son accroissement.

Les œuvres portant l'espoir d'un changement social s'accordent difficilement avec un fatalisme qui signifierait l'échec de toute réforme. En tout cas, ce défaitisme ne concorde pas avec la joyeuse atmosphère de l'été 1936 lors du tournage des *Bas-fonds*⁵. S'il n'est pas question

1. *Ibid.*, pp. 438-439 : « Laisser venir. Laisser venir. Les grandes plaines muettes, les maisons de tuiles isolées, d'où provient une lumière rougeâtre. Les villes sur la route, Francfort-sur-l'Oder, Guben, Sommerfeld, Liegnitz, Breslau, les villes apparaissent aux gares, les villes avec leurs grandes et petites rues. Laisser venir les fiacres qui circulent, les autos qui glissent, qui déboulent ».

2. *Ibid.*, p. 447 : « Les maisons se tiennent tranquilles, les toits sont immobiles. Il peut circuler sans crainte, et sans avoir besoin d'aller s'abriter dans quelque sombre cour ».

3. *Ibid.*, p. 443 : « Verloren hat die Hure Babylon, der Tod ist Sieger und trommelt sie davon » (« La putain Babylone est vaincue, la Mort est vainqueur et sonnez trompettes »).

4. *Ibid.*, pp. 448-449 : « Il va à travers les rues de la ville. Il y a bien des choses qui vous guérissent, pourvu que le cœur soit sain. [...] ».

5. Ici peut intervenir un débat auquel nous ne pouvons consacrer trop d'importance : qu'appelle-t-on le cinéma du Front populaire ? Geneviève Guillaume-Grimaud fait remarquer qu'il ne faut pas se laisser aveugler par l'aura de quelques œuvres à résonance sociale qui ont connu un succès relatif. Par ailleurs, les délais de production d'un film sont trop étendus pour pouvoir parler d'un esprit du Front populaire à propos de tout film sorti à cette époque. Il est vrai que le succès des *Bas-fonds* ne saurait concurrencer les plus belles réussites commerciales de cette année. Cependant, compte tenu du soutien affiché de Renoir aux communistes, on ne peut douter que son film ait participé de l'euphorie qui a suivi la victoire électorale du printemps 1936. Voir GUILLAUME-GRI-

de révolution dans le film de Renoir, les personnages témoignent d'un optimisme quant à la nature humaine. La fin tragique du livre de Gorki est transformée en une note d'espoir quand les deux amants parviennent à quitter les bas-fonds : Pépel et Natacha tournent le dos à la ville et aux deux gendarmes qu'ils viennent de croiser. La première fois que le voleur avait croisé les agents, il partait en maraude, seul, de nuit, rasant les murs décrépits de son quartier ; le dernier plan du film se fait de jour et prend de la profondeur de champ : la caméra filme de face le couple puis s'éloigne en un travelling arrière laissant apparaître la route qu'il reste à accomplir et prolongeant l'évasion des deux marcheurs. Le chemin est encore long mais le film se clôt sur une promesse de bonheur. Le détachement des personnages par rapport à leur milieu d'origine est encore sensible dans le travail d'adaptation de Renoir qui refuse de reproduire une Russie de pacotille. Pensant transposer le roman dans les faubourgs de Paris, il travaille le script et choisit les acteurs en conséquence. Cependant, quelques jours avant le début du tournage, des membres du parti communiste l'incitent à respecter le cadre russe : quelques samovars sont ajoutés dans le décor, l'on paye en roubles et kopecks, le personnage de Gabin ne s'appelle plus Jean. Ces concessions au pittoresque ne donnent pas une touche russe au film – la *persona* de Gabin, Jouvet ou Suzy Prim l'empêche¹. En revanche, elles permettent de se détacher du cadre parisien : *Les Bas-fonds* ne se déroulent ni à Saint-Pétersbourg ni à Montmartre, les personnages ne sont ni russes ni français, ils sont tout simplement humains². Loin du pittoresque, Renoir cherche le « réalisme intérieur » de ces types humains. L'environnement n'est pas ignoré, mais il est relativisé par l'universalité des protagonistes.

Les personnages des *Bas-fonds* ne sont pas absolument déterminés par leur cadre social. L'environnement les condamne à jouer des rôles, mais ils peuvent s'en affranchir, en prenant conscience de leur facticité. Ni le Baron ni Pépel ne se reconnaissent dans l'identité que la société leur a attribuée. À Natacha qui lui reproche sa condition, Pépel rétorque :

Je suis un voleur, mais qu'est-ce que tu veux ? Dans la vie, personne ne m'a jamais appelé autrement. Mon père faisait le même métier et quand j'étais môme on m'appelait déjà voleur avant même que je ne sache marcher. Peut-être que si on m'avait appelé autrement les choses auraient changé.

Pépel est voleur par le regard des autres. Voler n'est pas une activité spécifique au mauvais garçon : Kostilev et Vassilissa, le Commissaire, le valet de chambre du Baron volent sans être affublés de ce vilain nom. Les voleurs légaux sont de loin les plus nombreux dans ce film et s'empressent de conspuer Pépel. Seul le Baron ne le juge pas. Il a aussi dérobé de l'argent,

MAUD Geneviève, *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris : Éditions Pierre Lherminier, 1986.

1. Ainsi, André Bazin écrit quelques années plus tard : « Comment admettre que Jouvet soit un haut fonctionnaire tsariste et que la gouaille parisienne de Gabin s'apparente à "l'inquiétude de l'âme russe" ? Autant nous faire prendre les bords de la Marne pour ceux de la Volga. Mais c'est bien justement ce dont Renoir a le toupet ! » (BAZIN A., *Jean Renoir*, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 49).

2. C'est en substance ce qu'explique Renoir quand il se souvient de son film en 1968 pour une revue soviétique : « Je ne me suis pas appliqué à faire un film "russe", j'ai voulu faire un drame humain. Pour mieux comprendre les personnages des *Bas-fonds*, et savoir les recréer dans mon film, j'ai longtemps erré dans les faubourgs de Paris. C'est là que j'ai trouvé les prototypes des protagonistes de mon film » (RENOIR Jean, *Écrits 1926-1971*, Paris : Pierre Belfond, 1974, pp. 239-240).

mais il connaît la relativité des rôles sociaux. Dans la séquence inaugurale, il est sermonné par un de ses supérieurs pour avoir puisé dans des fonds secrets. Le plan et le numéro d'acteur sont connus : Jovet, face à la caméra, la suit des yeux alors qu'elle tourne autour de lui, son supérieur parlant en *off*. Puis, le fonctionnaire apparaît dans un miroir en arrière-plan, faisant comprendre que la caméra que Jovet suit des yeux concorde avec le regard accusateur que porte le fonctionnaire sur le Baron. Ce regard est donc réversible : qui, de Jovet ou de son chef, commande la caméra ? Le rapport de pouvoir est très relatif. Le Baron est au garde-à-vous mais un sourire narquois se dessine sur son visage. Au premier *cut*, le supérieur hiérarchique termine sa remontrance, il change de ton et demande, obséquieux : « Vous ne m'en voulez pas trop, mon cher baron ? ». Jovet quitte la pose soumise, s'assied alors que le fonctionnaire reste debout, s'allume une cigarette et en propose une à son supérieur qui l'en remercie. L'air narquois du Baron s'explique par l'artificialité des relations sociales, pouvant changer en un instant. Lui-même roule en bas de l'échelle sociale en une nuit pour rejoindre les bas-fonds. Un peu plus tard, alors qu'il a tout perdu sauf sa belle apparence aristocratique, le Baron vient témoigner en faveur de Pépel, arrêté par la police. Le jeu de regards de la première séquence se reproduit alors : Pépel se fait traiter de voleur par la voix hors-champ du commissaire, mais quand le Baron intervient, le policier se fait plus obséquieux et offre une cigarette à Pépel. Le statut social n'est finalement qu'une question de regard et d'apparat. Allongé dans l'herbe avec son nouvel ami, le Baron énumère les différents costumes que la société lui a fait porter pour en pointer l'absurdité (« Dans quel but ? Je ne sais pas... »).

Si les rôles sociaux sont relativisés, les hommes peuvent fraterniser. Pépel et le Baron se lient d'amitié par delà leur classe. La rencontre des deux acteurs, l'un connu pour sa gouaille populaire, l'autre pour sa diction châtiée, se fait *a priori* sur un antagonisme : Pépel, venu cambrioler le Baron, braque une arme sur l'aristocrate qui lui parle d'une manière condescendante. L'opposition s'efface rapidement car ce qui faisait la distinction sociale, l'argent, a disparu. Dans une demeure qui ne lui appartient plus, le Baron invite le voleur à dîner (« nous trinquons entre collègues »), lui offre un cadeau en guise de rapine et, en lui touchant la cuisse, lui demande de le tutoyer. Rêve d'une société sans classe ? Cette fraternité se fait lorsque le décor social s'efface : le Baron n'est plus propriétaire de la maison, toutes les caisses sont vides et il aspire déjà à faire la sieste dans l'herbe, lieu où les deux compères reconnaîtront la vanité des rôles sociaux. Plutôt qu'une lutte classe contre classe, le film de Renoir s'occupe de réunir les hommes. Il s'inscrit aussi bien dans la politique de main tendue de Thorez que dans la tendance consensuelle de l'industrie culturelle : pourquoi se mettre à dos une partie du public ?

En effet, les impératifs commerciaux peuvent modérer les thèses environnementalistes. En élargissant la réception des œuvres, la culture de masse en transforme l'idéologie. Il serait malhabile de stigmatiser les classes laborieuses qui constituent une part importante du public. Certaines publications prennent explicitement le parti des travailleurs. Le sous-titre du *pulp magazine* *The Shadow* précise qu'il n'est pas un organe du patronat : « This magazine

[is] produced entirely by union labor »¹. Dans *Black Mask*, on rappelle souvent que les auteurs sont issus des classes modestes et connaissent les dures réalités du travail. Leurs détectives aux mauvaises manières, enquêtant pour quelques dollars afin de payer leur loyer, sont plus proches de leurs lecteurs que ne le sont les aristocrates des romans anglais. En France, les représentations peu flatteuses de la « populace » ont fait place à celles du « peuple », pour lequel naît une certaine fascination. L'intérêt est d'abord littéraire avec le roman populiste, qui se détourne des personnages aisés des romans d'analyse psychologique pour s'intéresser aux petites gens d'une sincérité sans prétention. Dans son *Manifeste du roman populiste*, par exemple, Lemonnier reconnaît sa dette envers le naturalisme, mais prend ses distances par rapport au scientisme et aux thèses politiques : l'homme n'est pas le produit de son milieu et la réalité ne doit pas être embrigadée. Cet engouement pour le peuple touche aussi le cinéma avec ce qu'on a appelé le « réalisme poétique »². Ce réalisme est celui de la « chanson réaliste », complainte de la rue, des filles perdues et des caïds. C'est celui du cinéma qui n'oublie pas la sueur du labeur et le tragique du quotidien. Les décors sont ceux du bitume et les personnages sont modestes. Se détournant de l'éclat du cinéma traditionnel, olympien, ces films veulent représenter la « vraie vie » des spectateurs³. Cette veine populiste n'est pas absente du cinéma allemand, comme le montrent les *Zillefilme* ou les lavandières au début de *M*, avec leurs mouvements fatigués et leurs peines de mère. Quand bien même truands et travailleurs s'y côtoient, ce n'est pas pour stigmatiser les classes laborieuses.

Cependant, une autre logique à l'œuvre dans l'industrie culturelle peut effacer l'aspect social d'un film tout en contrariant les thèses environmentalistes : le star-système. L'adaptation de *Berlin Alexanderplatz* avec Heinrich George place ainsi la ville au second plan. Certes, le contexte de création n'incite pas à la subversion politique ou commerciale. Jutzi, après le succès avec *Mutter Krausens Fahrt*, s'éloigne de Prometheus pour travailler avec Arnold Pressburger, producteur moins engagé. Par ailleurs, au moment du tournage, la bataille autour d'*À l'Ouest rien de nouveau* de Milestone bat son plein tandis qu'Alfred Hugenberg rassemble les industriels réactionnaires autour d'une « opposition nationale » contre les productions séditieuses. La censure se fait plus sévère (avec les décrets d'urgence de Brüning en 1930) et les producteurs plus prudents. Ceci explique en partie la retenue de Jutzi. Si quelques séquences rappellent *Mutter Krausens Fahrt* (la faible profondeur de champ quand Franz sort de prison, l'oiseau en cage avec lequel il sympathise), la ville ne sert que d'arrière-plan aux tribulations de la vedette. Heinrich George est un des acteurs les plus populaires de l'époque weimarienne :

1. Cit. in SMITH E., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, p. 30 : « Ce magazine [est] entièrement produit par des travailleurs syndiqués ».

2. Sur ce terme et ses motifs, voir BILLARD P., *L'Âge classique du cinéma français*, *op.cit.*, pp. 245-252.

3. Pierre Billard cite un article de Marcel Carné, paru dans *Cinémagazine* de novembre 1933, et intitulé « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? » qui en appelle à la tradition réaliste inaugurée par Clair et Feyder : « Populisme, direz-vous. Et après ? Le mot, pas plus que la chose, ne nous effraie. Décrire la vie simple des petites gens, rendre l'atmosphère laborieuse qui est la leur, cela ne vaut-il pas mieux que de reconstituer l'atmosphère trouble et surchauffée des dancings, de la noblesse irréaliste des boîtes de nuit dont le cinéma a fait jusqu'alors si abondamment profit ? » (*ibid.*, p. 250).

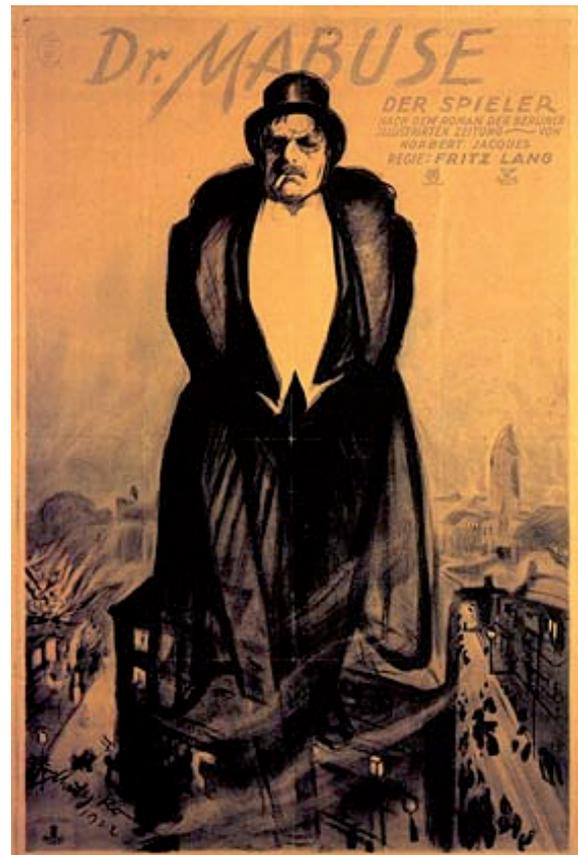
il accumule les succès cinématographiques (« 1914 », *Dreyfus*¹) et théâtraux (avec Piscator, Brecht, à la Volksbühne) tout en ayant une image d'homme proche du petit peuple, notamment par ses engagements communistes et ses rôles aux accents socialistes (Zola dans *Dreyfus*, Jaurès dans « 1914 »). Massif, bon vivant, mais prompt à la colère, il incarne le personnage de Franz à la perfection, jusqu'à éclipser Berlin. Une adaptation de 80 minutes ne peut retracer les 600 pages du roman. Le récit se resserre donc sur l'histoire de Biberkopf, aux dépens des scènes de vie urbaine. En outre, comme souvent dans l'industrie culturelle, la vedette est mise en avant : si Gabin et Jouvét équilibraient chacun la *persona* de l'autre, George reste seul à l'écran. Son imposante silhouette est au centre de la plupart des plans. De manière assez significative, l'affiche du film inverse le titre du roman (annonçant « Heinrich George in *Berlin Alexanderplatz* ») et présente Heinrich George dominant la place berlinoise. La critique de l'époque a bien remarqué la prépondérance de la star sur le film². Celle-ci focalise toute l'attention et permet de résoudre les conflits qui peuvent survenir entre son personnage et son milieu. Comme nous l'avons dit avec R. Dyer, la vedette se détache de son environnement social. L'histoire de Franz Biberkopf n'est plus celle de la communauté berlinoise, mais de l'individu campé par Heinrich George. La fin du roman où Franz prend un nouveau départ, non plus contre mais avec son milieu, se transforme dans le film en une image affirmant la force tranquille du personnage : Franz se compare au ramponneau qu'il vend dans la rue, constamment bousculé par ce qui l'entoure, mais qui revient toujours sur ses pieds car « il a le cœur où il faut ». Les gros plans sur George contrastent avec les plans d'ensemble de la première séquence ; de même, sa voix en sur-ton couvre désormais la cacophonie du trafic. Les plans sont plus longs, les gestes de l'acteur plus assurés. Heinrich George s'est imposé sur Berlin. À une existence fondée, dans le roman, sur le dialogue avec le monde se substitue la certitude de la star.

1. « 1914 » : *Die letzten Tage vor dem Weltbrand*, Richard Oswald, 1930 ; *Dreyfus*, R. Oswald, 1930.

2. Siegfried Kracauer s'en fait le juge le plus perspicace quand il écrit : « Nicht zuletzt rührt die Unzulänglichkeit des Filmes auch daher, daß er ein ausgesprochener Starfilm ist. Bezeichnend sein Titel : "Heinrich in Berlin-Alexanderplatz". In der Tat sind alle seine Inhalte auf George bezogen, und werden durch ihn allein zusammengehalten. Das aber ist doppelt widersinnig angesichts eines Helden, der nicht über dem Milieu waltet, sondern vom Milieu entscheidend mitbestimmt wird » (KRACAUER S., « *Berlin-Alexanderplatz* als Film », *Frankfurter Zeitung*, n° 761-762, 13 octobre 1931, in *Werke*, vol. VI, *Kleine Schriften zum Film 1928-1931*, op.cit., p. 234 : « Enfin et surtout, la carence du film vient de ce qu'il est clairement un film de vedette. Son titre est assez révélateur : "Heinrich dans Berlin-Alexanderplatz". En fait, tout son contenu se rapporte à George et ne tient que par lui seul. Ceci est doublement absurde au regard d'un héros qui ne règne pas sur son milieu, mais qui, de manière décisive, est déterminé de concert avec son milieu »). Citons également Herbert Ihering (*Berliner Börsen-Courier*, n° 472, 9 octobre 1931) : « *Berlin-Alexanderplatz* kann dieser Film, nach Döblins Roman, kaum heißen. Eher, nach der Hauptrolle, Franz Biberkopf » (« ce film ne peut guère se nommer *Berlin-Alexanderplatz*, d'après le roman de Döblin. À la limite, d'après le rôle principal, Franz Biberkopf ») ou encore Konrad Glück (*Berliner Morgenpost*, n° 242, 10 octobre 1931) : « Der Roman Döblins heißt : "Berlin Alexanderplatz" mit dem Untertitel "Die Geschichte des Franz Biberkopf". Im Film stellt die Geschichte des Franz Biberkopf an erster Stelle, dann erst kommt der Alexanderplatz » (« Le roman de Döblin s'intitule "Berlin Alexanderplatz" avec pour sous-titre "l'histoire de Franz Biberkopf". Dans le film, l'histoire de Franz Biberkopf vient à la première place, Alexanderplatz vient seulement après ») (in FRIES Fritz Rudolf et Yvonne REHHAHN (sous la dir. de), *Berlin Alexanderplatz : Drehbuch*, Munich : Text+Kritik, 1996, pp. 227-229).

Les thèses environmentalistes sont donc loin de se résumer à l'assimilation des classes laborieuses aux classes dangereuses. Certes, la crainte d'une révolte populaire plane sur certaines œuvres faisant des bas-fonds urbains le berceau du crime. Néanmoins, des productions comme les *Zillefilme*, les œuvres de Renoir ou encore les films empreints de l'idéologie du New Deal s'intéressent au milieu pour prôner des changements sociaux. Ils montrent, comme Brecht, que l'environnement influence l'individu mais que l'homme peut également le transformer. La détermination sociale apparaît ainsi comme une interaction. Le principe du libre arbitre et les thèses médicales se concilient avec l'environmentalisme. Cet éclectisme démontre que les doctrines constitutives du truand peuvent s'agréger pour produire un criminel à la personnalité complexe.

La star et le criminel absolu :
produits de leur époque et maîtres de leur environnement



Affiches de Curt Aren et Theo Matejko
pour *Berlin Alexanderplatz* de P. Jutzi et
Dr Mabuse – der Spieler de F. Lang

En guise de conclusion :

L'accumulation des thèses et le criminel absolu

Puisque les figures criminelles se constituent selon les doctrines de leur temps, l'essor de la criminologie diversifie les représentations des truands. Plus on parle de la pègre, plus on la dissèque, et plus elle se ramifie. Comme l'explique Foucault, la correction du délinquant passe par sa connaissance toujours plus précise. Ce savoir s'accompagne logiquement d'une différenciation des crimes. Il n'existerait donc plus au XX^e siècle de grands monstres criminels, défiant les lois des hommes et de la nature, seulement des anormaux à la monstruosité diaphane, quotidienne, connue et jugeable selon les catégories judiciaires en vigueur¹. Pourtant, malgré cet affinement, les figures du criminel absolu ne disparaissent jamais complètement de notre corpus. Ce personnage ne va cependant pas à l'encontre des discours scientifiques. Au contraire, il est formé par une accumulation de caractéristiques issues des théories criminologiques. Pourtant, loin d'expliquer le crime, cet agglomérat en donne une représentation opaque et irrationnelle. Son analyse servira de conclusion à notre chapitre car elle souligne une spécificité interdiscursive. Les œuvres littéraires ou filmiques n'illustrent pas les théories savantes ; elles les déforment et les agrègent pour toucher le public.

Il n'est, du reste, pas absurde que des personnages puissent accumuler les tares. Comme on l'a vu, les différentes thèses scientifiques ne sont pas forcément exclusives. En outre, depuis le XIX^e siècle, les systèmes de savoir et de pouvoir dont dépendent les figures criminelles tendent à se resserrer. Pour juger le délinquant, le magistrat considère son environnement et l'expertise médicale. De là, naissent des truands à la figure hybride, produits de leur hérédité et de leur milieu, encore responsables de leurs choix. Si cette polyvalence est courante, il est plus rare de rencontrer des criminels superlatifs, cumulant toutes les caractéristiques de la délinquance à un degré tel qu'ils se placent au-delà de l'humanité. D'une veine souvent réaliste, le corpus américain préfère le truand banal. En revanche, la France et l'Allemagne fournissent quelques exemples de suprême délinquance. On pense à Chéri-Bibi, mais plus encore à Mabuse. Tous deux réunissent la plupart des traits de la personnalité criminelle. Prenant à rebours des criminalistes comme Heindl – pour qui le truand est spécialisé dans un seul type de délit –, ces figures accumulent les crimes. Ils sont à la fois voleurs, tricheurs, faussaires, cambrioleurs, maîtres-chanteurs, assassins, terroristes même dans *Le Testament du Docteur Mabuse* et *Le Coup d'État de Chéri-Bibi*. Certes, Mabuse dédaigne certains délits, mais c'est parce qu'ils sont trop bas dans l'échelle de la délinquance. Il est fait d'une étoffe supérieure et nous nous contenterons d'analyser cet exemple pour voir comment, à travers lui, s'allient les différentes théories criminologiques.

Mabuse est d'abord une nature bestiale. Norbert Jacques le décrit comme un homme massif, au front anguleux, aux sourcils broussailleux et noirs, qui l'apparentent à Fantômas, à

1. Voir « Cours du 5 février 1974 », in *Les Anormaux*, *op. cit.*, pp. 101-125.

Chéri-Bibi, au Ferragus de Balzac, voire au Cagliostro de Dumas¹. La métaphore animale est souvent employée lorsque Mabuse commet ses crimes. Dès sa première apparition dans un cercle de jeu, il évoque une bête sauvage :

Er saß in seiner Nische, mit breiten Schultern vorgebückt, die Augen fast erstarrt über den Tisch auf einen Spieler geheftet. Er saß da, aufgeballt wie ein Raubtier, das seiner Beute schon einen Tatzenhieb versetzt hat und wartet, was Opfer noch tun könne. Er schien nur Muskel zu sein.²

Plutôt que de l'affubler d'un physique simiesque, Jacques l'apparente à un prédateur. Ce terme de *Raubtier* évoque une criminalité qui est à la fois vol et prédation (*rauben* signifie « dérober » et a pour dérivé *Räuber*, « le bandit »). Il rappelle aussi le surhomme que Nietzsche qualifiait de *Raubtier* pour son absence de scrupule, son refus d'obéissance et sa volonté carnassière. Outre les yeux perçants, les mains connotent la maîtrise, la violence et les vols de Mabuse : « Seine Hände waren groß, massiv und ruhig, als seien sie aus Holz. Den andern, viel jüngeren, zitterten schon die Finger vom Widerschein innerer Erregtheit »³. Ces pattes puissantes deviennent un signe de reconnaissance. Remarquées par des témoins, elles trahissent le criminel quand il joue aux cartes avec le procureur⁴. Le film de Lang apporte aussi une attention particulière au physique de Mabuse. La corpulence de Rudolf Klein-Rogge, son visage carré au regard menaçant lui ont déjà valu un rôle de meurtrier dans *Le Cabinet du docteur Caligari* (R. Wiene, 1919). Plus qu'à sa carrure, la caméra s'intéresse à ses mains. La première image du film est un gros plan métaphorique sur les mains de Mabuse en amorce, tenant des cartes illustrant ses différentes identités. Elle annonce son emprise sur le monde représenté : alors qu'il reste hors-champ – donc inconnu et encore libre de tout cadre filmique – et qu'un vol de contrats s'accomplit sous ses ordres, il manipule des personnages qui vont jouer un rôle important dans la suite du film. Plus tard, des plans comparables apparaissent lorsque Mabuse triomphe. Deux mains en amorce tiennent des lunettes hypnotiques devant Wenk ; plus tôt, Mabuse refermait avidement sa griffe sur le collier de la Comtesse russe qui, sortie de son envoûtement, déclarait : « ... er hatte böse Augen – wie ein Raubtier... »⁵. Les mains et les yeux du criminel sont à la fois les symptômes de sa sauvagerie et le symbole de son pouvoir.

1. STURM Georges, « Les 1000 visages du mal », in JACQUES N., *Docteur Mabuse : Le Joueur*, trad. et éd. de G. STURM, Monaco : Éditions du Rocher, 2001, p. 290.

2. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 14 : « Il était assis dans une niche, ses larges épaules penchées vers l'avant, le regard presque immobile, allant par-dessus la table, figé sur un joueur. Il était assis là, ramassé sur lui-même comme un fauve qui a déjà donné un coup de patte à sa proie et qui attend de voir ce que sa victime pourrait bien encore tenter. Il semblait tout en muscle ».

3. *Ibid.*, p. 7 : « Il avait de grandes mains, massives et impassibles, comme taillées dans le bois, alors que les doigts des autres joueurs – pourtant bien plus jeunes – tremblaient déjà, reflétant leur agitation intérieure ».

4. *Ibid.*, p. 24

5. «... il avait des yeux maléfiques – comme une bête de proie... ». Plus servile, Carozza le compare à un fauve dans le roman : « Das ist der größte Mann, der besteht. Der wildeste, sag'ich dir : Ein Bär, ein Löwenmännchen, ein Königstiger aus Bengalen » (*ibid.*, p. 67 : « C'est le plus grand homme qui existe. Le plus sauvage, te dis-je : un ours, un lion, un tigre royal du Bengale »).

Mabuse lui-même clame sa bestialité : « Ich bin ein Werwolf. [...] Jeden Tag brennt der Haß alles Blut auf, das mir in den Adern läuft... »¹. Le loup-garou évoque la double identité de Mabuse, éminent scientifique et criminel, mais aussi le statut du hors-la-loi, symboliquement orné d'une tête de loup. Le sang haineux peut rappeler la théorie des humeurs, mais suggère surtout une hérédité viciée. L'origine de docteur criminel reste floue. Le roman évoque une enfance sauvage, passée dans des contrées farouches et Mabuse reconnaît qu'il a le crime dans le sang :

Ich habe aus irgendeinem Brunnen meiner Abstammung einen Schuss ins Blut bekommen, der mir ein Leben in der staatlichen Ordnung einer Gemeinschaft unmöglich macht, in der Kräfte über meinen Kräften stehen. Ich bin deshalb so etwas wie ein Räuberhauptmann geworden. Ich kenne nur zwei Dinge : Herrschenwollen und Hassenmüssen!²

La généalogie de Mabuse n'est qu'à peine suggérée, mais elle détermine son comportement : tout en clamant sa volonté de pouvoir, le criminel est passif dans la première phrase (verbe de réception, passage du nominatif *ich* au datif *dir* dans la proposition relative). L'impossibilité (*unmöglich*) de vivre dans la communauté fait de lui un délinquant incurable, destiné à une peine définitive. Son sang n'est pas dégénéré, mais il engendre une volonté criminelle.

En effet, Mabuse est l'incarnation d'un vouloir scélérat. Instruments de sa détermination, l'hypnose et la science font plier les hommes et la nature. Sa volonté remplace les armes traditionnelles du délinquant : « Sein Wille ist wie ein Keulenschlag vor die Stirn »³. Il ne s'agit pas tant d'un libre arbitre du criminel, évaluant les risques et les intérêts, que d'une volonté de pouvoir : « Es gibt keine Liebe – es gibt nur Begehren ! Es gibt kein Glück, – es gibt nur Willen zur Macht ! »⁴ dit-il chez Lang. Mabuse veut surtout dominer (*Herrschenwollen*) et s'il amasse de l'argent, c'est pour retrouver son paradis perdu, un monde soumis à sa volonté⁵. Chez Lang, le royaume brésilien n'est pas même mentionné. Mabuse accomplit ses forfaits non plus par intérêt, mais pour satisfaire son seul besoin de domination⁶.

1. *Ibid.*, p. 93 : « Je suis un loup-garou. [...] Chaque jour, la haine marque au fer rouge le sang qui coule dans mes veines... »

2. *Ibid.*, p. 93 : « Par l'une des sources de ma lignée, j'ai reçu un sang qui m'interdit la vie au sein de l'ordre étatique d'une communauté, où des forces seraient supérieures à mes propres forces. C'est pourquoi je suis devenu une sorte de brigand de grands chemins. Je ne connais que deux choses : vouloir dominer et devoir haïr ! »

3. *Ibid.*, p. 30 : « Sa volonté est comme un coup de matraque sur le front ».

4. « L'amour n'existe pas – seulement le désir ! Le bonheur n'existe pas – seulement la volonté de puissance ! »

5. Ainsi, Mabuse se souvient de sa jeunesse dans les îles Salomon : « Da hatte er Menschen besessen, da war die Natur sein gewesen, da siegte er mit seinem Blut über das Meer, mit seinen Muskeln und seinem Blut über die Menschen, mit seinem Willen über die Natur... » (*ibid.*, p. 30 : « Là-bas, il avait possédé des hommes, là-bas, la nature avait été sienne, là-bas, il vainquit la mer par son sang, il vainquit les hommes par ses muscles et son sang, il vainquit la nature par sa volonté... »).

6. Ainsi, un programme de cinéma de l'époque annonce clairement : « Er will nicht nur einen oder mehrere Menschen berauben, er will sich nicht nur ein Vermögen zusammenraffen, er will Herr sein – Herr über die Stadt, in der er lebt, Herr über das Land, in dem er lebt, Herr über alle Menschen » (« Il ne veut pas seulement

Cette ascendance se traduit par une métaphore spatiale. Mabuse est souvent comparé à un géant, un titan, voire à une tour : « Er steht über der Stadt – groß wie ein Turm – [...] ! Er ist der größte Mann, der lebt ! »¹ dit La Carozza chez Lang tandis qu'une des affiches du film dessinées par Theo Matejko le représente, gigantesque, dominant la ville. Lorsqu'il manipule des courtiers de banque ou des ouvriers dans un bar, Mabuse apparaît dans une position surélevée, dominant une foule indécise, filmée comme une masse fluctuante qui se raccroche à lui comme le seul élément stable de l'image. Siegfried Kracauer² et Günter Scholdt³ voient dans cette domination mabusienne – avec *Nosferatu* ou *Le Cabinet du docteur Caligari* – un exemple de personnage tyrannique, préfigurant la montée du fascisme, qui effrayait autant qu'il séduisait le public. Le surhomme nietzschéen est évoqué, mais c'est surtout la situation politique et sociale de l'Allemagne qui serait en cause : après l'humiliante Défaite et devant la faiblesse de la République, la représentation d'un pouvoir fort avait de quoi plaire au spectateur. Moins téléologique, Birgit Kreuzahler évoque une période d'anomie sociale durant laquelle certains désirs humains ne seraient plus réfrénés. Quoi qu'il en soit, la volonté hégémonique de Mabuse refléterait les récents bouleversements qui secouent encore le public allemand.

On peut cependant ajouter que cette volonté de puissance a des causes physiques. Le corps et l'esprit ne sont pas séparés ; Mabuse n'est pas un criminel ascétique, mais un génie sensuel. Dans le film, après l'enlèvement de la Comtesse, il s'adonne à une beuverie et s'écrie : « Ich will ein Gigant werden, – ein Titan, der Gesetze und Götter durcheinander wirbelt wie dürres Laub ! »⁴. La volonté et l'*hybris* sont attisées par la boisson. Ceci est encore plus clair dans le roman où Mabuse présente des tendances alcooliques :

Er mußte trinken. Er trank und feuerte seinen bösen starken Geist an. Seine Phantasie fand im Rausch die Einfälle der großen Geschäfte, wenn sie von seinem Willen alle Ablenkung nach außen fernhielt und der Rausch ihn in sich selber einschloß wie in eine Burg aus Tausendundeiner Nacht.⁵

Alors que, dans d'autres œuvres, l'ivresse cause le délit par un relâchement de la volonté, l'alcool éveille ici l'esprit du génie. Le sensuel rejoint le spirituel dans la volonté criminelle.

Cela s'explique notamment par le caractère pathologique, nerveux, de cette volonté. Mabuse s'emporte dès qu'il rencontre une résistance, malgré le soin apporté à ses plans. La séquence de beuverie montre un Klein-Rogge au regard exorbité, vociférant, plus proche du fou que du génie.

dépouiller un ou même plusieurs hommes, il ne veut pas seulement se constituer un magot, il veut être le maître – le maître de la ville où il vit, le maître du pays où il vit, le maître de tous les hommes », *Programmheft der Uco/Decla-Bioskop*, cit. in *ibid.*, p. 173).

1. « Il surplombe la ville – aussi grand qu'une tour – [...] ! C'est le plus grand homme vivant ! »

2. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. de Claude B. LEVENSON, Éditions l'âge d'homme, Lausanne, 1973 [1^{re} édition : 1946], pp. 88 *sqq.*

3. SCHOLDT Günter, *Der Fall Norbert Jacques : über Rang und Niedergang eines Erzählers (1880-1954)*, Stuttgart : H.D. Heinz, 1976, pp. 274-279.

4. « Je veux devenir un géant, un titan qui fera chuter les lois et les dieux comme des feuilles mortes ! »

5. JACQUES N., *Dr Mabuse*, *op.cit.*, p. 35 : « Il fallait qu'il boive. Il buvait et attisait ainsi son puissant génie du Mal. Son imagination trouvait les idées des grandes choses dans l'ivresse : elle détournait sa volonté de toute distraction et l'enfermait en lui-même comme dans un château des Mille et une Nuits ».

Dans le roman, le procureur von Wenk rapproche le crime et la maladie : « Irgendwo rührt mein Beruf an die Sphäre des Psychiaters »¹. En effet, Mabuse entre dans la catégorie de la folie morale de Maudsley et Lombroso. Son intelligence n'a d'égale que son mépris pour les hommes : « Was waren ihm die Menschen ? Sein Wille zerspritzte sie »². Plus largement, le docteur côtoie souvent la folie, mais de manière toujours ambivalente : censé la soigner, il la transmet et l'utilise à ses propres fins. Psychanalyste, il se sert de l'hypnose pour tuer ; il interne son patient, le Comte Told, et le pousse au suicide. Le portrait du criminel rejoint ici la critique des institutions weimariennes. Comme dans *Caligari*, le représentant des pouvoirs psychiatriques est coupable. Le contrôle social et la République sont viciés de l'intérieur par ce respectable médecin criminel.

En un dernier renversement des rôles, le docteur devient fou dans le film de Lang. Touché à l'œil, organe de son pouvoir hypnotique, il se réfugie dans une cave, lieu symbolique de l'inconscient. Enfermé dans ce qui lui servait auparavant de refuge, Mabuse perd la raison et est en proie aux hallucinations qui assaillaient ses victimes. Il ne s'agit pas ici d'une pathologie mentale donnant un air infantile au truand, mais bien d'une volonté monstrueuse qui finit par consumer son sujet. Mabuse continue de ressasser ses crimes jusqu'au *Testament* de 1933. En laissant la vie sauve au docteur, Lang met en cause le laxisme de la justice, mais indique surtout que, si le symptôme criminel a été jugulé, son germe reste présent dans la société allemande.

Mabuse ne peut prospérer que dans un environnement social bien particulier. Il est un monstre urbain à l'influence délétère. Si Lang a concentré son film dans Berlin, le roman situe d'abord l'action à Munich avant de faire venir le criminel dans la capitale pervertie. Wenk décède ainsi où aura lieu l'affrontement final : « Unverkennbar zog Mabuse im Kreis durch das Reich auf Berlin zu. [...] München war zu klein für das, was Mabuse vorhatte. Die Abgründe Berlins waren das sichere Jagdgebiet »³. Les lieux de débauche et de richesse y côtoient la plus grande misère, attisant l'antagonisme social. La peur d'une révolte populaire est sensible dans le film, lors des affrontements de rue aux échos spartakistes ou quand Mabuse se déguise en agitateur dans un bar pour monter la foule contre la police. Si le criminel recrute ses complices – volontaires ou non – parmi les classes laborieuses, le procureur von Wenk choisit ses alliés (la famille Hull, le couple Told) parmi les classes les plus aisées et leur confie une mission politique⁴. Mabuse est-il un agent de la révolution ?

Les tensions sociales sont sensibles, mais cela ne suffit pas à faire du docteur une émanation des classes dangereuses. Il étend son influence à toute la société allemande, prenant appui sur l'avidité des banquiers, la bourgeoisie parvenue et l'aristocratie décadente. Il est pour ainsi dire le spectre

1. *Ibid.*, p. 77 : « Quelque part, mon métier touche à la sphère du psychiatre ».

2. *Ibid.*, p. 31 : « Que lui importaient les autres hommes ? Sa volonté les pulvérisait ».

3. *Ibid.*, p. 111 : « Sans aucun doute possible, c'était vers Berlin que Mabuse se déplaçait en cercle à travers le Reich. [...] Munich était trop petite pour les plans de Mabuse. Les bas-fonds de Berlin étaient un terrain de chasse plus sûr ».

4. Il déclare ainsi son projet politique au Comte Told : « Unsere Klasse, frei von dem Kampf um die Sorgen sozialer Verbesserung, ist mehr als vorher auf die Pflege geistiger Entwicklung und geistigen Besitzes angewiesen » (*ibid.*, p. 77 : « Notre classe, libérée du souci d'un avancement social, est plus qu'auparavant chargée de veiller au développement de l'esprit et des biens culturels »)

de toute une époque, avec son rythme urbain et son bouleversement des valeurs. En ce sens, le film de Lang est, comme l'indique le sous-titre de la première partie, « une image de l'époque » (*Ein Bild der Zeit*), et ce, malgré les exagérations : « Der Film als Zeitdokument [...] zeigt den Menschen von heute [...] in derselben Übersteigerung, in der ich die Nibelungen zu zeigen versucht habe. Nicht einen Menschen von 1924, sondern den Menschen von 1924 »¹, écrivait Fritz Lang à propos de son *Mabuse*. L'accumulation des thèses est le gage d'un panorama documentaire tandis que l'exagération rend sensible des discours trop quotidiens pour être parfaitement saisis.



Accumulation des identités criminelles

Volonté anomique, mauvais sang, créature urbaine : l'addition des caractéristiques criminologiques ne cherche pas à créer une figure réaliste. Au contraire, cet amoncellement déshumanise le délinquant pour en faire un criminel absolu. Plutôt que d'en dresser un portrait exact, individualisé, l'accumulation brouille l'identité de Mabuse. Cette confusion procède des déguisements du criminel qui devient une figure à la fois totalisante et insaisissable : Mabuse est tout le monde et personne. Le plus éminent des bandits reste anonyme. La police le surnomme le « grand inconnu » (*der große Unbekannte*) et

1. LANG F., « Kitsch – Spannung – Kultur und Film », in BEYFUSS Edgar et Alex KOSSOWSKY (sous la dir. de), *Das Kulturfilmbuch*, Berlin : C. P. Chryselius, 1924, cit. in JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 124 : « Le film en tant que document d'époque [...] montre l'homme d'aujourd'hui [...] de manière aussi exagérée que celle par laquelle j'ai tenté de montrer les Nibelungen. Non pas un homme de 1924, mais l'homme de 1924 ».

Carozza, dans le film de Lang, reconnaît tout en le glorifiant : « Wer er ist – das weiß niemand ! »¹. La multiplication des identités engendre une image composite chez Jacques : « Es war immer ein anderer, aber die Phantasie legte die verschiedenen Bilder über einander und machte eines daraus »². Pareillement, dans le film, le premier plan s'achève par l'image des mains de Mabuse qui replient et entassent les cartes représentant les différents personnages, puis par un fondu enchaîné sur le visage de Klein-Rogge, comme pour regrouper toutes les identités. Cette image annonce les surimpressions qui dévoilent Mabuse derrière ses déguisements. Elle fait aussi penser aux photographies composites de Francis Galton. Cette technique, mise au point à la fin des années 1870³ et largement diffusée, superpose les portraits de différents criminels afin d'en obtenir le faciès type. Le visage de Mabuse peut se décomposer en une infinité d'autres figures car il est le criminel par excellence. Il n'est pas un individu délinquant, mais une entité maléfique : « Er ist in allem und über allem [...] und doch unsichtbar, das verkörperte böse Prinzip »⁴, note un journaliste. Mabuse est assimilé à une force maléfique, quand il n'est pas diabolisé. Son nom est légion et il paraît être la source unique du crime. Il fait horreur mais il fascine : « Er ist die Verdammnis und die Seligkeit ! »⁵, clame Carozza chez Lang. Dans le roman, la Comtesse traite son geôlier de démon, ce à quoi il rétorque : « Dieser Name gefällt mir [...]. Das nächstemal werden Sie mich Lucifer nennen. Denn ich Ihnen das Licht bringe »⁶. Dans le film, lors de la réception chez le Comte, un plan montre Mabuse à côté d'un tableau représentant un titan dont le visage rappelle celui de Klein-Rogge. Ses yeux lancent des rayons autour desquels s'enlacent des serpents et dont les prolongements rencontrent une sculpture de main, autre symbole de la puissance mabusienne. Le criminel se transforme en un titan maléfique.

Les thèses criminologiques, telles qu'elles apparaissent dans la culture de masse, ne visent pas précisément à une connaissance scientifique du truand. Mabuse regroupe la plupart des traits que ces théories ont relevés, mais cette accumulation finit par brouiller son identité et le rendre inexplicable. À quoi servent alors les discours scientifiques qui composent les figures

1. « Qui il est – personne ne le sait ».

2. *Ibid.*, p. 10 : « C'était toujours un autre homme, mais les imaginations superposaient ces différents portraits pour les réunir en un seul ».

3. Cousin de Darwin – inspirateur de l'anthropologie criminelle – Francis Galton aura une influence notable sur l'œuvre de Lombroso par la technique de la « photographie composite ». Il s'agissait de photographier plusieurs objets d'une même « famille » (des visages d'une même population ou des crânes d'une même époque) en opérant sur une seule plaque daguerréotype : la surimpression de ces objets devait effacer les détails trop individuels pour laisser une « synthèse » faisant « type ». Bientôt Lombroso dit que les criminels indiscernables à première vue mais que l'on croise dans la rue pourront provoquer sans que l'on puisse l'expliquer des mouvements de peur : au détour du quotidien, passe près de nous, quelque ombre de la criminalité qui éveille comme une évidence. Voir DEBUYST C., DIGNEFFE F., LABADIE J.-M. et A.P. PIRES (sous la dir. de), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, vol. I, *op.cit.*, pp. 346-347.

4. « Dr Mabuse, der Spieler. Der Film des rasenden Erlebens », in *Vossische Zeitung*, 28 avril 1922, *cit.* in *Dr Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 178 : « Il est partout et au-dessus de tout, [...] et pourtant invisible, l'incarnation du principe du Mal ».

5. « Il est la damnation et la félicité ».

6. JACQUES N., *op.cit.*, p. 82 : « Ce nom me plaît. [...] La prochaine fois, vous m'appellerez Lucifer. Car je vous apporte la lumière. »

du truand ? Le cas limite de Mabuse fait apparaître des éléments qui peuvent servir le divertissement et engendrer des réactions plus politiques.

La constitution d'un criminel absolu répond simplifiée les enjeux de l'œuvre. Le truand n'est pas tant un malade ou une victime de son environnement qu'une altérité radicale. Son cas ne prête pas à de longs débats juridiques : il est coupable et inexcusable¹. Un plan du *Mabuse* de Lang résume assez bien ce manichéisme. Hull et von Wenk parlent du malfrat devant un vitrail. Les panneaux du triptyque font l'effet d'un *splitscreen* en arrière-plan où deux anges sont séparés par une créature maléfique. Un plan s'insérant dans la discussion montre Mabuse en train de manipuler un serpent et ne laisse aucun doute quant au caractère démoniaque du criminel. On peut ainsi le rapprocher de l'ennemi vilipendé par l'agitateur politique : sa nature est essentiellement mauvaise. L'accumulation des thèses criminologiques détermine et justifie le châtement du criminel.



Wenk et Hulk contre Mabuse : un combat manichéen

1. On peut ainsi rapprocher la figure du criminel absolu et celle de l'ennemi vilipendé par l'agitateur politique : « The enemy is conceived not as a group that stands in the way of achieving a certain objective but as a superoppressor, a quasi-biological archdevil of absolute evil and destructiveness. He is irreconcilable, an alien body in society that has no useful productive function. Not even in theory is he amenable to persuasion. There is no bridge that the enemy can cross for repentance. He is there forever, evil for the sake of evil » (LÖWENTHAL L., *Prophets of Deceit*, *op.cit.*, p. 47 : « l'ennemi est conçu non pas comme un groupe qui s'oppose à la réalisation d'un certain objectif mais comme un suprême oppresseur, un démon quasi-biologique, absolument maléfique et destructeur. Il est inconciliable, c'est un corps étranger dans la société qui n'a aucune fonction utile ou productive. Même en théorie, on ne peut réussir à le persuader. L'ennemi ne peut traverser aucun pont qui le mènerait à la repentance. Il est là, pour toujours, mauvais pour l'amour du mal »).

Ce manichéisme satisfait les attentes de la culture populaire. Lang en a bien conscience quand il compare son film aux contes et qu'il en énonce le principe : « *Summa summarum* : Das Rezept des befehdeten Sensationsfilms [...] »¹. Grossir le trait et accumuler les vices du truand provoquent l'émotion du public. Ces sentiments sont mêlés : à la fascination pour un personnage qui compense l'impuissance des spectateurs et satisfait leur sadisme, s'ajoute une certaine inquiétude. Mabuse – par ses innombrables identités, par l'omniprésence de son organisation criminelle, son arsenal technologique et ses pouvoirs aux confins du surnaturel – représente un « homme intégral »², qui s'émancipe de toutes les limitations et sur lequel l'homme commun peut projeter ses désirs et frustrations. Il permet de vivre par procuration, sans risque, la transgression des lois que les spectateurs n'oseraient jamais enfreindre.

À cette légère fonction érotique s'ajoute un autre effet du criminel : la peur. Mabuse cristallise toutes les angoisses de l'époque et, par là-même, leur offre un exutoire : les vices de l'urbanisation, la technologie dévoyée, la fragilité économique et sociale, l'inquiétant subconscient ou encore la décadence de la civilisation. En outre, Mabuse, commettant ses forfaits en tous lieux, sans être arrêté ni par la police ni par la morale, inquiète le public : serons-nous frappés par cette criminalité irrésistible ? Ne devons-nous pas être méfiants ? Ne devons-nous pas nous défendre ? La peur prend le pas sur les discours scientifiques et les œuvres, plutôt que d'acter les progrès de la police, donnent à voir la puissance du criminel³.

Il faudrait donc réévaluer l'apport de la criminologie dans notre corpus en fonction des effets produits sur le public. Certes, conformément au mouvement scientifique enclenché au XVIII^e siècle, le truand est devenu un être criminel, variant plus ou moins selon les aires culturelles. Les États-Unis adoptent souvent des thèses volontaristes et sociologiques. Les œuvres françaises sont encore empreintes du naturalisme et du biologisme du siècle précédent, bien qu'une veine populiste s'intéresse aux conditions sociales. L'Allemagne présente des perspectives encore plus diverses, du fait de ses bouleversements idéologiques : si l'on remarque un intérêt particulier des œuvres de la période weimarienne pour les thèses environmentalistes, le corpus d'après 1933 est partagé entre le refus de la criminologie et les thèses racistes. Dans tous les cas, les truands reflètent les débats criminologiques de leur époque.

1. LANG F., « Kitsch – Spannung – Kultur und Film », *art. cit. in* JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler, op.cit.*, p. 174 : « *Summa summarum* : la recette du si contesté film à sensations [...] ».

2. Voir BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, 1961, p. 179.

3. Ici encore, on peut évoquer d'autres figures criminelles. Chéri-Bibi provoque la peur chez les forçats aussi bien que chez les honnêtes gens comme Françoise à qui il révèle son identité : « À ce nom célèbre dans les fastes du crime universel et dont on avait terrifié sa première enfance, comme autrefois les gouvernantes en usaient avec le loup-garou, Françoise eut un "oh !" d'épouvante... et, au recul de pudeur de Chéri-Bibi, elle répondit par un recul d'horreur. [...] Le monde entier avait peur, depuis si longtemps, de Chéri-Bibi ! » (LEROUX G., *Fatalitas !, op. cit.*, p. 496). Enfin, on peut rappeler ce dialogue qui ouvre la série des *Fantômas* : « Fantômas ! — Vous dites ? — Je dis... Fantômas — Cela signifie quoi ? — Rien et tout — Pourtant, qu'est-ce que c'est ? — Personne... mais cependant quelqu'un. — Enfin, que fait-il, ce quelqu'un ? — Il fait peur... » (ALLAIN Marcel et Pierre SOUVESTRE, *Fantômas, in Fantômas*, Paris : Robert Laffont, 1961 [1911], p. 9).

Pour autant, prolongent-ils la « volonté de savoir » qui préside à ces discours scientifiques ? On peut en douter lorsqu'on considère l'inactualité de certains personnages ou l'accumulation des thèses criminologiques. La culture de masse ne découle pas des théories scientifiques. Elle les réutilise à des fins qui lui sont propres – pour caractériser des personnages ou pour susciter l'émotion du public par exemple. Par ailleurs, les discours scientifiques rejoignent l'imaginaire populaire en confortant des préjugés déjà répandus, des peurs communes (comme les soulèvements prolétaires) et des desseins politiques. Ces discours criminologiques se rapprochent des discours « ubuesques » que dénonçait Foucault¹ : leur prétention scientifique leur confère une autorité leur permettant d'imposer de manière irréfutable les figures de truand qui leur sont liées. Or, ces figures ne sont pas étrangères au contrôle social. Elles justifient la mise en place d'un maillage social pour repérer et corriger les criminels. Les réactions qu'elles provoquent au sein du public, et notamment la peur, peuvent inciter à accepter la mainmise d'une autorité policière. Les truands sont moins objets de savoir que générateurs d'insécurité.

1. Voir FOUCAULT M., *Les Anormaux*, pp. 29-50.

CHAPITRE IV

LE TRUAND ET LA SOCIÉTÉ DE CONTRÔLE : UNE COLLABORATION

AVEC L'ESSOR DE LA CRIMINOLOGIE, les truands se multiplient sans être forcément mis hors d'état de nuire. Dans la production culturelle, leurs figures se diversifient et se perfectionnent. Elles défient encore les institutions judiciaires. Toutefois, ce foisonnement de personnages menaçants n'est pas tant l'aveu d'un échec policier que la trace d'une activité disciplinaire. Les attaques portées à l'ordre établi peuvent le renforcer car elles justifient, dans la conscience du public, des contrôles toujours plus affinés. Le truand, par ses coups d'éclat, se fait l'allié de la police.

La surveillance ne tend pas à faire disparaître les déviances, mais à les faire apparaître là où on ne les soupçonnait pas encore. La criminologie a décelé le crime chez l'enfant, le dégénéré, le pauvre. Elle a, en quelque sorte, engendré de nouveaux criminels. Une relation dynamique lie le pouvoir et la délinquance. En auscultant toujours plus de sphères, les appareils de contrôle irritent, voire excitent, la criminalité¹. Ce lien paradoxal a souvent été étudié. D'un point de vue historique, Dominique Kalifa remarque que le sentiment d'insécurité, attisé notamment par les journaux, est le pendant négatif d'un processus de civilisation. Alors que la criminalité décline globalement, les récits de crimes témoignent d'une intolérance accrue à l'égard d'une violence de plus en plus rare². D'un point de vue structurel, on peut dire que la police, en se perfectionnant, produit l'insécurité. Son savoir porte sur la menace que recèlent les choses. Par le même mouvement où elle prépare la paix, la police développe le trouble³. Enfin, de manière plus pragmatique, l'historien Patrick Wagner note que, pour rendre une nouvelle stratégie sécuritaire acceptable, une vague de criminalité doit inquiéter le public. Cette crainte doit viser un groupe d'individus clairement identifiables qui justifieront des mesures drastiques. Apaches, anarchistes, juifs, racailles ou *Berufsverbrecher*, ces figures délinquantes appellent à un renforcement des contrôles⁴.

1. Voir FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op.cit., pp. 61-62.

2. KALIFA D., *L'Encre et le sang*, op.cit., p. 303 : « Moins opaque, la société tendrait à focaliser son appréhension sur des zones d'ombres devenues d'autant plus inquiétantes qu'elles étaient résiduelles ».

3. Voir L'HEUILLET Hélène, *Basse politique, haute police : une approche philosophique et historique*, Paris : Fayard, 2001, pp. 174-197.

4. WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, op.cit., p. 49.

La prolifération des truands dans la production culturelle n'est donc pas forcément un symptôme d'agitation sociale. Elle inquiète le public : et si cette criminalité venait à le frapper ? Il faut défendre la société par des mesures, certes contraignantes, mais tellement apaisantes. La surveillance est justifiée par les figures criminelles. Plus encore, elle en épouse les contours. Puisque toute la personnalité est délinquante, du berceau jusqu'au cercueil, du corps jusqu'à l'âme, un maillage homogène doit enserrer tous les aspects, tous les âges de l'individu. Les truands instaurent les contrôles autant que les contrôles les créent. Comment se met en place, dans chacune des aires et selon les figures délinquantes, une surveillance idoine ? Les écarts entre les œuvres et les mesures de contrôle sont à considérer avec intérêt : pointent-ils un défaut ou un excès ? Signifient-ils une faillite de la surveillance ou une exagération à des fins de propagande ? L'implantation d'un système de contrôles s'accompagne d'une rhétorique de l'insécurité. Le public doit vouloir être protégé pour accepter les inspections quotidiennes, intrusives et pourtant désirées. Les mots et les images s'agencent en un discours qui en appelle à des contrôles plus sévères. De quoi les trois pays ont-ils peur et surtout comment s'instille cette peur ? De quelle manière spécifique le cinéma ou le roman font sentir la menace criminelle qui pèse sur leur public ?

Montrer le truand profite à la surveillance dans la mesure où elle affine sa connaissance – réelle ou supposée. En effet, une part non négligeable de la production culturelle affirme vouloir informer le public des méfaits de la truanderie. Cette tradition est ancienne. Dans sa préface au *Liber Vagatorum* (1528)¹, Luther disait vouloir révéler les artifices des mendiants et autres malandrins afin d'en préserver les braves gens. Durant l'entre-deux-guerres, les ouvrages de vulgarisation informent le lecteur sur les us et coutumes de la pègre. Ces publications alarmistes incitent à lutter contre le crime. Au-delà du gage de réalisme, certaines œuvres littéraires ou filmiques affirment vouloir faire connaître la menace criminelle. Désormais doté d'un savoir criminologique, le public se voit attribuer une responsabilité dans le contrôle social. Doit-on parler d'une redistribution des pouvoirs ou d'un embrigadement ? Selon les contextes politiques, une plus ou moins grande participation du public est exigée. Le volontarisme du New Deal encourage sans doute le peuple américain à se surveiller, mais comment le régime nazi pourrait-il tolérer un pouvoir qui lui échappe ? Face à un contrôle populaire, on affirme une puissance étatique : la police suffit à faire régner l'ordre. *A contrario*, durant la Prohibition américaine ou la République de Weimar, l'intervention d'un pouvoir privé peut signifier la faillite des institutions. Mais s'agit-il d'une véritable subversion puisque, en creux, se dessine une rénovation des pouvoirs judiciaires et policiers ?

Cette accusation contre l'industrie culturelle est fréquente : ne serait-elle pas l'une des mailles du contrôle social ? Touchant chaque tranche d'âge, chaque couche sociale, chaque sensibilité, elle peut participer du dispositif homogène théorisé par Foucault. Néanmoins,

1. Ce curieux petit traité a vraisemblablement paru vers 1510, prétendument rédigé selon les indications de mendiants de Basel, avant d'être republié par Martin Luther sous le titre *Von der falschen Bettler und Büberei* (*Des faux mendiants et des coquins*). On peut également évoquer un ouvrage antérieur, la *Wiener Bettlerordnung* (1443) dont le but avoué était d'aider les forces de l'ordre à comprendre la langue des mendiants pour mieux les contrôler.

certains éléments (l'histoire proche, un fait-divers célèbre, le suspens, etc.) visent plus à susciter l'intérêt du public qu'à consolider le contrôle social. Pourrait-on encore prétendre au divertissement si le truand n'échappait pas un peu à la police ? La question se pose lors des périodes de reprise en main policière durant lesquelles le truand est dévalorisé. Comment produire des films et des romans criminels quand les criminels sont éclipsés ?

Plu largement, il est évident que nous ne nous intéressons ici qu'à un aspect particulier de ces figures. Tous les truands ne font pas peur, loin s'en faut. Les gangs et les personnages ne sont pas monolithiques ; certains films comme *Scarface* peuvent receler une veine comique. Des œuvres peuvent prendre le parti de rire du truand – c'est le cas des petits ouvrages *O, diese Gauner* narrant les mésaventures des criminels¹ – ou avec le truand : *Fric-Frac* montre Michel Simon en voyou nonchalant, escroquant les badauds mais incapable de monter un véritable mauvais coup, tandis que le vrai truand dangereux est pendant tout le film derrière les barreaux. Dans l'ensemble, la France des années 1920 a tendance à ne pas prendre les mauvais garçons au sérieux². Le voyou fait rarement peur dans la mesure où il est déjà enfermé : en prison, dans une classe sociale supérieure ou dans le ridicule qu'il provoque. Mais n'est-ce pas un autre moyen de nier la subversion que peut receler le crime ?

Ce chapitre cherche à dégager une certaine « polyvalence tactique des discours »³, par laquelle des éléments *a priori* subversifs – les truands, leurs succès, leurs évasions – sont susceptibles de servir le contrôle social en inquiétant le public et en mettant à l'épreuve les systèmes de surveillance. Notre propos suivra donc un mouvement pendulaire, pointant d'une part les écueils du dispositif policier, revenant d'autre part sur le renforcement du contrôle social. Les institutions sont ainsi dénoncées pour appeler à une rénovation des pouvoirs. L'identification criminelle se perfectionne sans cesse, mais les truands deviennent invisibles. Cette disparition autorise un contrôle homogène, panoptique, dont l'étau se resserre à mesure que les délinquants tentent de s'échapper. Finalement, le truand s'éclipse lors des reprises en main policières. Les œuvres reflètent ainsi la puissance et les faiblesses des pouvoirs institutionnels. Si le corpus français est moins acerbe, les truands mettent à mal le contrôle social dans l'Allemagne de Weimar et les États-Unis de la Prohibition. Après 1933 les œuvres s'efforcent d'occulter les criminels au profit de la police, s'appuyant parfois sur l'ancienne image du gangster ou excluant simplement le bandit du monde représenté.

1. BRÜNNER-GRASL Poldi, *O diese Gauner ! Eine Sammlung von heiteren Verbrecher- und Diebsabenteuern*, Mühlhausen in Thüringen : G. Danner, 1922 ; RÖSLER Jo Hanns, *O, diese Gauner : 21 Vorfälle*, Berlin : Nord-Verlag, 1930.

2. En témoignent certains habitués des faits-divers : des cambrioleurs comme le pseudo-marquis de Champaubert (Clément Pascal) ou Serge de Lenz (qui se présente à la police et aux journaux comme « cambrioleur mondain ou si vous préférez, gentilhomme cambrioleur... ») sont de vraies vedettes théâtrales, applaudies par le public (cit. in CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1995, p. 347). Chevalier conclut ainsi son chapitre (*ibid.*, pp. 339-348) sur la représentation triviale du crime dans les années 1920 : « Un éclat de rire ? En définitive, c'est ce qui résume ces histoires » (*ibid.*, p. 348).

3. Voir FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, *op.cit.*, pp. 132-135.

1. Des institutions corrompues, des pouvoirs renouvelés

Par leurs forfaits ou leur présence même dans les œuvres, les truands prennent à défaut les institutions : si la société fonctionnait sans accroc, ils n'auraient pas lieu d'être. Ils naissent de différents dysfonctionnements, qu'on peut identifier selon les types criminels. L'étiologie mise en place par la criminologie peut servir à diagnostiquer des défaillances institutionnelles. Les truands accusent les éléments du maillage social qui auraient dû les discipliner. Un garnement devenu gangster peut incriminer l'éducation ; un criminel endurci par la prison porte le blâme sur le système carcéral. L'institution judiciaire est souvent accusée. Si en France la critique est assez limitée (le système du bagne par exemple), en Allemagne comme aux États-Unis, l'incurie des juges et des policiers est largement dénoncée.

Inversement, si chaque délinquant correspond à une carence sociale, il appelle aussi à une réforme des institutions. D'une part, les catégories criminologiques réclament – explicitement ou non – un traitement adéquat, de l'internement psychiatrique à l'exécution. D'autre part, la dénonciation d'institutions corrompues suscite leur reprise en main ou l'émergence d'un nouveau pouvoir. Pris à parti, le public est sommé de pallier les défaillances institutionnelles. Le pouvoir pénal est alors partiellement redistribué, du moins aux États-Unis. Il n'en va pas de même sous le régime nazi, où le pouvoir policier est de plus en plus centralisé.

1.1. Les institutions extrajudiciaires

Le truand n'est pas seulement le problème des policiers et des juges. Des institutions qui ne sont pas directement liées au monde judiciaire ont un rôle à jouer dans la lutte contre la criminalité. En effet, elles sont les lieux où se forme la conscience sociale, où commence la surveillance et s'inculque la discipline. L'armée, l'école ou la famille sont sans doute les alliés les plus efficaces du contrôle social. Or, au lendemain de la guerre, ces maillons du système disciplinaire sont altérés. Comment éduquer l'individu si les cadres sociaux font défaut ?

L'armée est l'un des derniers jalons visibles du parcours disciplinaire que l'individu doit accomplir pour sortir de l'enfance. L'apprentissage des règles militaires – l'incorporation – est l'exemple même d'une « microphysique » du pouvoir¹. On y dresse les corps, on les range et on les fait marcher au pas. Les corps exercés sont plus efficaces et soumis graduellement à la discipline. Cependant, après la guerre, l'armée semble moins dompter les individus que former des criminels. Cet aspect a déjà été évoqué avec un truand qui a pu apparaître comme une créature des tranchées. Rappelons que la discipline à laquelle il a été soumis, ne l'a pas rendu docile, mais l'a aguerri. Les gangsters n'ont pas seulement pris goût au sang en Europe, ils ont appris l'art de tuer. À l'image d'Al Capone, Louis Beretti s'exerce à la mitrailleuse. Quant à Tony Carmonte, l'armée « [has] perfected him in every branch of the fine art of mur-

1. Voir. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 163.

der and made every effort to readjust his mental processes so that he was willing at any time to translate his knowledge and technique into action »¹. Dans le corpus européen, l'armée est moins sujette aux critiques. En Allemagne, elle est largement absente et, au demeurant, la démilitarisation partielle imposée par le Traité de Versailles aurait plutôt tendance à la faire regretter. En France aussi, la réprobation est limitée, vraisemblablement à cause de l'importance des anciens combattants dans l'opinion publique. Seule la hiérarchie militaire est parfois critiquée. Dans les romans de Carco, quelques voyous sont des produits des régiments disciplinaires, les « Bat' d'Af' », comme en attestent leurs tatouages². Bouve, le chef truand de *L'Équipe*, est un ancien de Biribi mais il ne peut être qualifié d'antimilitariste. Surnommé le Capitaine, il tue un ancien déserteur. Le clairon le rend nostalgique³ et, plus tard, il chante un air du bataillon, « dont l'esprit qui l'exalte l'avait formé pour toute la vie »⁴. Certes, il a connu la rigueur de la hiérarchie militaire, mais il ne s'en révolte pas⁵. Les bataillons disciplinaires l'ont endurci ; ils sont un passage obligé de la vie du truand. À ce titre, Bouve est fier d'avoir marché dans les pas de ses aînés et de faire partie de la famille des « joyeux ». Plus qu'une institution disciplinaire, l'armée forme un esprit de corps.

En amont du service militaire, l'Église, l'école et la famille remplissent des fonctions coercitives parfois moins perceptibles mais tout aussi puissantes. Elles fondent l'éducation de l'individu qui apprend à connaître l'autorité et les normes. Puniton parentale, admonestation, retenue scolaire, mais aussi examens (de conscience ou de fin d'études) et bons points constituent un système de sanctions normalisatrices⁶, « infra-pénales », quadrillant un espace quotidien que les lois laissent vides. Cette discipline corrige et homogénéise jusqu'aux fractions les plus ténues de la conduite ; elle trace les limites de l'anormalité par lesquelles elle hiérarchise ou exclut les individus. Pour reprendre les termes de Durkheim (*Le Suicide*), ces institutions sont des cadres sociaux intégrateurs : par elles se transmet la conscience sociale et s'accomplit l'insertion dans une communauté.

L'affaiblissement de tels cadres signifie l'exclusion de l'individu hors du groupe, mais aussi le délitement d'une société. Aux États-Unis, ces institutions sont mises à mal. Alors que le pays a été fondé dans le respect de Dieu, comment les nouveaux arrivants pourraient-ils s'intégrer s'ils attendent à la religion ? Les meurtres sur les marches des églises n'offensent pas seulement les valeurs chrétiennes, ils rappellent le catholicisme des truands, en marge de la communauté WASP. Dans *Little Caesar* ou *Angels with Dirty Faces*, la religion

1. TRAIL A., *Scarface*, *op. cit.*, p. 34 : « lui a enseigné à la perfection toutes les arcanes du bel art de tuer et s'est efforcée de reconfigurer ses processus mentaux de sorte qu'il était capable à n'importe quel moment de transformer ses connaissances et sa technique en action ».

2. Ainsi, Bébert dans *Perversité* apparaît d'abord comme un homme tatoué d'une main de fatma (*op. cit.*, p. 583), preuve de son passage dans les bataillons d'Afrique.

3. CARCO F., *L'Équipe*, *op. cit.*, p. 214.

4. *Ibid.*, p. 240.

5. De même, dans un reportage de Kessel, un truand se souvient avec émotion de son supérieur dans les bataillons disciplinaires. Ce chef charismatique aurait dû le faire fusiller, mais il se contenta de le cingler de son sabre sur la joue : « Merci, mon Lieutenant », lui répondit le voyou (KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op. cit.*, p. 86).

6. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, pp. 209-227.

renvoie aux origines italiennes ou irlandaises des gangsters. Chez LeRoy, le meurtre de Tony est précédé d'une scène avec sa mère. Dans un mauvais anglais, celle-ci lui rappelle qu'il a été enfant de chœur. Plutôt que son diminutif américanisé de « Tony », elle utilise son nom de baptême « Antonio ». Chez Curtiz, lorsque Rocky rejoint Jerry dans l'église, ils retrouvent leur accent irlandais et évoque leurs souvenirs d'enfance : la figure de Dion O'Bannion refait surface puisque ce célèbre gangster de Chicago a été, comme Rocky, enfant de chœur avant de sombrer dans le crime. Les œuvres ne stigmatisent pas la religion catholique – le Code l'interdirait. Le prêtre s'oppose au gangster, mais tous deux proviennent des marges de la culture américaine.

Ensuite, comment prétendre à un avenir honnête quand on refuse le système scolaire ? Dans *Louis Beretti*, l'école est opposée au gang. Louis et Big Italy se gardent autant des professeurs que des policiers : « School was a hostile institution always. Policemen and teachers were in the same category, so far as they were concerned »¹. Rapidement, les garçons s'émancipent du joug scolaire et vont faire leur apprentissage dans la rue. Cette décision n'est pas le seul fait de garnements, elle reflète aussi un débat au sein de la population américaine. Si l'école est considérée comme un moyen d'ascension sociale, la pertinence de son enseignement est remise en cause. De nombreux auteurs de polars (Carol J. Daly, mais aussi Hammett et Nebel qui avaient quitté l'école à 14 ans) ironisent sur le savoir académique et prônent une connaissance pratique qu'on apprend dans la rue². Louis Beretti, s'il obéit un temps à sa mère qui veut le voir devenir comptable, comprend vite l'inutilité de cette formation pour réussir dans son milieu. Il claque la porte de l'école en un significatif : « To hell with school ! »³ et rejoint Big Italy sur les sentiers du mal. Pourtant, cette déscolarisation ne l'empêchera pas de réussir sa carrière et il dira lui-même à sa femme : « I've learned a lot, even if I didn't go to school very long »⁴.

Néanmoins, c'est surtout la famille, cellule sociale primaire, que la criminalité met en cause. Le truand brise les foyers et fait pleurer les mères⁵. Aux États-Unis, alors que la Prohibition devait protéger les familles de l'alcoolisme, le *bootlegger* les désunit. Rappelons que le *Scarface* de Hawks est inspiré de l'histoire des Borgia⁶ et que Tom dans

1. CLARKE D. H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 7 : « L'école a toujours été une institution hostile. Pour eux, les policiers et les professeurs appartenaient à la même catégorie ».

2. À ce sujet, voir SMITH E., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, p. 131.

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 27 : « Au diable l'école ! ».

4. *Ibid.*, p. 189.

5. Ainsi, J. E. Hoover dans un discours donné au *Chicago's Boys Club* explique comment le crime ne concerne pas le seul délinquant mais bien toute sa famille qu'il détruit. Le chef du FBI s'attarde longuement sur la « terrible picture » de la mère en train de pleurer à cause de son enfant ingrat. Voir HOOVER J.E., « Education Against Crime », Chicago, 9 novembre 1936, Chicago Boy's Clubs Dinner, in *Speeches of the Day*, 1^{er} décembre 1936, vol.III, n° 4, pp. 109-113.

6. La désagrégation familiale est encore plus sensible dans le roman de Trail, où l'inspecteur Guarino combat son propre frère et le tue. Par ailleurs, quand Tony abat un rival dont la femme se révèle être la sœur de sa maîtresse, il s'exclame : « Oh, my God ! Here I've been a sort of brother-in-law to the Schemer, my worst enemy, all this time. Jeez ! What a fine family mess I got into » (*Scarface*, *op.cit.*, p. 107 : « Oh, mon Dieu ! J'ai été une sorte de beau-frère pour Schemer, mon pire ennemi. Bon sang ! Dans quelle galère familiale je me suis fourré ! »).

The Public Enemy gangrène sa famille. Outre les bagarres fréquentes entre les deux frères Powers, une image résume bien la désagrégation du foyer lors du repas donné en l'honneur de Mike : sur la table familiale, un tonneau de bière au centredu plan empêche les personnages de se voir et de se parler. La décomposition du ménage n'est pas seulement due à cette pomme de discorde alcoolisée. Le gangster est lui-même la conséquence d'une mauvaise éducation, sujet d'importance à cette époque. L'attention portée aux enfants s'explique par la saignée démographique de la guerre mais aussi par le rôle accru de la femme au sein de la famille. De nombreux pères ayant été ou étant toujours absents du foyer, on craint que l'autorité parentale ne soit amoindrie. Un psychologue behavioriste comme John B. Watson dans *Psychological Care of Infant and Child* (1928) accuse les mères américaines de trop choyer leurs enfants, les rendant socialement dépendants¹. Dans le corpus filmique, James Cagney, par sa *persona* liée aux figures maternelles, incarne le gangster mal élevé, engoncé dans l'enfance. Dans *The Public Enemy*, ses premiers larcins sont sévèrement punis par son père policier. Cependant, il disparaît et la mère, qui lui jetait déjà des regards piteux quand il se faisait battre, se contente de lui tapoter la joue. De manière plus explicite, lorsqu'un des membres du gang se fait tuer, les mères pleurent le défunt qui était un « bon garçon » tandis que les pères, la mine sévère, déclarent : « He was a no-good boy ». Indulgence et discipline sont réparties sexuellement. Le gangster tient plus de sa mère que de son père.

Si le truand est le fruit du laxisme, il faut corriger les graines de potence tant qu'il en est encore temps. Le gangster justifie ainsi une éducation drastique. Aux États-Unis, émergent quelques figures de pédagogues sévères, notamment après 1933. Remèdes aux mamans permissives, ils n'hésitent pas à jouer virilement du poing pour se faire respecter. Dans *Angels* de Curtiz, le père Jerry est un ancien voyou qui frappe ses ouailles. Il incarne plusieurs types d'éducateurs. Il rappelle d'abord le père Edward J. Flanagan (1886-1948), fondateur de la Nebraska's Boy Town et presque canonisé sous les traits de Spencer Tracy dans *Boys Town* (Norman Taurog, *Des Hommes sont nés*, 1938). Il évoque aussi le père Charles Coughlin (1891-1979), « the radio priest », dont les discours radiophoniques aux relents fascistes fustigeaient les institutions corrompues et la ville délétère. Entre rigorisme moral et aide à l'enfance, le père Jerry représente une autorité ferme mais aimante. Les discours sont aussi sévères en Allemagne où les enfants, poussés par la misère, inquiètent de plus en plus par leur délinquance. *Dr Mabuse – der Spieler* de Jacques, offre l'exemple du fils de famille dévoyé, avec le jeune Hull séduit par Carozza et tué par Mabuse. À son père voulant lutter contre le crime qui a emporté son garçon, Wenk propose de fonder un orphelinat pour les enfants des criminels tués par la police. Cette institution aurait un rôle prophylactique :

Man kann die Kinder, auf die sich ja öfter die Eigenschaften der Väter weitervererben, von klein an beobachten, ihre Neigungen erkennen, bessern, wenn es geht, oder, wenn es nicht geht, der

1. Ce débat perdure aux États-Unis et la critique du « *momism* » est portée à son paroxysme par Philip Wylie dans son livre au titre éloquent : *Generation of Vipers* (1942).

Le gangster, un problème de famille (*The Public Enemy*)



La fessée de Tom



Le repas familial dérangé

menschlichen Gesellschaft diese Elemente fernhalten – noch bevor sie die Gesellschaft geschädigt haben¹.

Les théories de Lombroso trouvent une application pratique : puisque le délinquant est sujet à des penchants irrépressibles, il faut l'enfermer avant qu'il ne devienne effectivement criminel. L'institution joue bien le rôle de maillage social étudié par Foucault : plus que punir, elle doit observer (« beobachten ») repérer (« erkennen »), classer (le disjonctif « oder ») et corriger (« bessern ») les déviants. Cet orphelinat s'intégrerait au flux ininterrompu des institutions disciplinaires en soumettant, dès l'enfance, l'individu à une surveillance policière. Qu'un procureur soit l'énonciateur de cette phrase illustre bien la transformation de la fonction pénale qui se veut correctrice et pédagogique. On peut aussi citer Hoover qui voulait inscrire la lutte contre le crime dans les programmes scolaires². On peut encore évoquer Lohmann aux airs d'instituteur, qui corrige même les fautes d'orthographe dans les rapports de ses subalternes dans *M*. Cette œuvre, par ailleurs, fournit un bel exemple de renforcement disciplinaire. Le film commence sur une mère rabrouant des enfants qui continuent leur comptine dès qu'elle a le dos tourné ; Frau Beckmann (Ellen Widmann) perd sa fille qu'elle n'a pas pu aller chercher à l'école. Les enfants sont bientôt constamment surveillés et le dernier mot – prononcé face à la caméra telle la moralité du film – revient à la mère d'Elsie : « Man muß eben noch besser auf die Kinder achtgeben... »³. Outre l'interprétation métaphorique (il faut veiller sur la jeune République lorsque des criminels contrôlent la rue), c'est aussi un rappel à l'ordre du public parental.

Les adultes qui ont failli à leur rôle sont en partie responsables de la criminalité. À travers la délinquance infantile, ce sont les parents qui sont accusés. Le peu d'éducation, le manque de surveillance, le mauvais exemple qu'ils donnent sont le terreau de la délinquance. Dans un de ses discours, Hoover fustige la mère qui passe son temps à jouer au bridge plutôt qu'à s'occuper de ses enfants. De même pour le père qui dispense une image trompeuse du crime :

The father whose child hears him constantly talking of gambling, of seeing notorious crooks and envying them for the money they have made, or reading the newspaper and gloating over the fact that some super-gangster has again been able to evade the efforts of law enforcement officers, is himself committing a crime in that he is guiding his listening child to take the same path which was followed by this super-gangster. He is wittingly or unwittingly painting a picture of romance⁴.

1. JACQUES N., *Dr Mabuse, der Spieler*, *op. cit.*, p. 88 : « On peut observer les enfants qui héritent plus souvent des caractères de leur père dès leur plus jeune âge, reconnaître leurs penchants, les corriger le cas échéant ou, si cela ne marche pas, les tenir à l'écart de la société des hommes – avant qu'ils ne lui aient nui ».

2. « There is no reason why education against crime should not be a primary factor in our common schools. It should be listed as even more important than reading, writing, or arithmetic » (HOOVER J.E., « Education Against Crime », *art. cit.*, p. 111 : « il n'y a aucune raison que l'éducation contre le crime n'ait pas un coefficient important dans la moyenne à l'école publique. Elle devrait même être plus importante que la lecture, l'écriture et l'arithmétique »).

3. « Il faut encore mieux surveiller les enfants... »

4. HOOVER J.E., « Education Against Crime », *art. cit.*, p. 112 : « Le père que l'enfant entend constamment parler de jeu d'argent, de bandits célèbres qu'il envie pour la richesse qu'ils ont acquise, ou qui lit le journal et

À travers la discipline de l'enfant, c'est la famille qui est surveillée. Les parents doivent garder un œil sur leur progéniture qui les épie et les écoute.

La mention des journaux et du *romance* n'est pas fortuite : la production culturelle est aussi sur la sellette. Le bien des enfants a souvent été évoqué pour la contraindre. On pourrait citer l'article II du Code Hayes (« The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld »)¹, rappeler les lois françaises de 1919-1920 pour protéger les mineurs de la littérature vendue par correspondance, ou encore l'interdiction totale de *Zéro de conduite* en avril 1933, moins pour des raisons de politique générale (l'appel à la révolte) que pour les attaques envers le corps enseignant². Dans l'Allemagne weimarienne, la censure se fait souvent au nom de la protection de la jeunesse : la « Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzliteratur »³ du 18 décembre 1926 interdit la vente des livres jugés néfastes – dont beaucoup de *Krimis* – aux mineurs, en prohibe la publicité et l'exposition en vitrine. Plus largement, l'article 118 de la Constitution stipule que si la censure n'existe officiellement pas, des dispositions particulières seront toujours prises pour préserver la jeunesse des livres et des films corrupteurs. Ces restrictions touchent évidemment les adultes par la disponibilité moindre des œuvres ou par les coupures imposées. Après tout, dans cette jeune démocratie, le public n'est pas encore considéré comme responsable⁴.

qui jubile parce qu'un super-gangster a encore une fois pu échapper aux gardiens de l'ordre public malgré leurs efforts, ce père commet lui-même un crime car il enjoint son fils qui l'écoute à prendre le même chemin que celui de ce super-gangster. Il peint – volontairement ou non – une image romanesque ».

1. « Le caractère sacré de l'institution du mariage et du foyer doit être conforté ». Rappelons que cette contrainte doit être plutôt comprise comme une autorégulation aux États-Unis. C'est le cas pour le Code Hayes mais aussi des censures que s'imposent les magazines. Ainsi, *Black Mask* fait grand cas de l'éducation de ses jeunes lecteurs : comme l'atteste la correspondance de Gardner avec Shaw, la fin de certaines histoires fut modifiée pour ne pas les corrompre (voir SMITH E.A., *Hard-Boiled*, op. cit., p. 24).

2. L'interdiction du film de Vigo rappelle incidemment que la commission de contrôle du cinéma, instituée en 1916, est sous la houlette du ministère de l'Instruction publique. Celui-ci perd sa prérogative – mais pas son influence – le 22 juillet 1933 au profit du ministère du Commerce et de l'Industrie. Néanmoins, il reprend la main sur la commission le 25 octobre 1937. Plus largement, les directives données à la commission de contrôle visent clairement à préserver le prestige des institutions françaises. Voir LEGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, op. cit., pp. 237-259.

3. Littéralement : « Loi pour la protection de la jeunesse contre la littérature obscène et malsaine ».

4. Citons à ce propos la sortie d'Otto Közl du DNVP (*Deutschnationale Volkspartei*), le 16 juillet 1919, lors de la seconde lecture du projet de Constitution à l'Assemblée : « Trotz allem, was in diesen Tagen so oft gesagt worden ist, ist dies Volk in weiten Kreisen noch recht unmündig. Unmündig in seinem Geschmack. Unmündig auch in seinem großen Respekt vor jedem gedruckten Wort. Alles, was das gedruckte Wort ihm empfiehlt, scheint ihm erlaubt zu sein, und dann nimmt es aus der schlechten Literatur die Nahrung für Leidenschaften und Gelüste. [...] Wir haben ihm den guten Weg zu zeigen und zu erziehen. [...] Wir lassen die medizinischen Gifte nicht frei in den Handel kommen, wir dürfen auch die geistigen Gifte nicht so frei dem Volk anbieten lassen » (cit. in PETERSEN Klaus, *Zensur in der Weimarer Republik*, op. cit., p. 33 : « Malgré tout ce qui a été si souvent dit ces jours-ci, ce peuple, dans une large mesure, en est encore à l'âge de sa minorité. Minorité dans ses goûts. Minorité aussi dans son respect de tout ce qui est imprimé. Tout ce que les imprimés lui conseillent lui semble permis et il retire de la mauvaise littérature de quoi nourrir ses passions et ses désirs. [...] Nous devons lui montrer la bonne voie et l'éduquer. [...] Nous ne laissons pas les poisons médicaux circuler librement dans le commerce, ne laissons pas les poisons spirituels à la libre disposition du peuple »).

Les institutions extrajudiciaires semblent anodines, mais constituent un pivot dans le réseau de contrôle social. Leur faillite ne reflète pas seulement une crise des valeurs militaires, religieuses ou familiales dans l'après guerre. Elle étend la responsabilité du crime aux marges culturelles, aux femmes permissives et aux parents indignes. Le jeune individu doit être corrigé par ces cadres sociaux et les agents de cette discipline sont à leur tour contrôlés. La conception d'un enfant criminel justifie la surveillance des adultes.

1.2. La faillite de la détention corrective

D'autres institutions corrigent les déviants : la prison et l'hôpital psychiatrique, lieux du contrôle par excellence. Selon Foucault, ils concentrent tous les mécanismes disciplinaires à l'œuvre dans la société¹. Devenue la peine la plus usuelle, l'incarcération est caractéristique d'une modalité particulière de pouvoir, qui doit humaniser la sanction et améliorer criminel. Elle procède d'un pouvoir démocratique, où le délit n'est pas une offense faite au prince, mais un tort envers toute la société. La prison doit donc être une « réparation » : elle permet au criminel de payer sa dette et de réintégrer la communauté. Pourtant, dans notre corpus, les établissements carcéraux sont loin d'améliorer l'individu. Aux États-Unis et en France, ils contredisent le discours disciplinaire. Ils entassent les individus, les avilissent et les excluent plutôt que de le réinsérer dans la société. En Allemagne, l'incarcération et ses règles s'opposent au chaos de l'extérieur : n'est-il pas préférable de se soumettre à la discipline plutôt que de se risquer dans les rues de la liberté ?

1.2.1. La prison : un environnement délétère

Les œuvres américaines sont celles qui traitent le plus fréquemment du milieu carcéral, notamment – outre les possibilités dramatiques qu'offre ce huis clos – à cause du débat dont il fait l'objet depuis la fin du XIX^e siècle avec la pénologie réformatrice². La prison est censée pallier l'éducation du détenu, le soustraire à son environnement et lui donner les clés de sa propre libération. Le modèle des *reformatories*, venu de la côte Est, doit fonctionner avec des cellules individuelles, des peines à durée modulable et une industrie carcérale enseignant le goût du travail³. Néanmoins, les historiens s'accordent à dire que ce discours a été

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., p. 273.

2. On peut rappeler la signature de la Déclaration de principes du *National Congress on Penitentiary and Reformatory Discipline*, en 1870 à Cincinnati, promulguée par des directeurs de prison comme Enoch Wines, Franklin Sanborn, Zebulon Brockway, et qui définit la nouvelle pénologie américaine. Ces 37 principes concernent avant tout les soins individualisés et le traitement scientifique des criminels. On recommande l'établissement de maisons de correction, de peines flexibles, d'un système de classification des criminels et la dispense d'une instruction académique et professionnelle. Voir BLOMBERG Thomas et Karol LUCKEN, *American Penology*, op. cit. et BOOKSPAN Shelley, *A Germ of Goodness. The California State Prison System, 1851-1944*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1991.

3. Il s'accorde ainsi avec les principes de la prison moderne dégagés par Foucault : isolement, travail disciplinaire et modulation de la peine. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, op. cit., pp. 274-288.

peu suivi d'effets. Outre le manque de moyens pour financer un traitement personnel du détenu, la plupart des prisons sont construites sur le modèle de la « *big house* », bâtiment aux hauts murs pouvant contenir plus de 2000 individus. La majorité d'entre eux purgent leur peine dans l'oisiveté et, avec la Crise, l'industrie carcérale – désormais interdite au marché public – périclité. Enfin, si en 1923 la moitié des prisonniers sont condamnés pour une durée modulable, ils sont largement soumis à l'arbitraire de l'administration. Les directeurs et les gardiens peuvent aisément empêcher leur libération sur parole et les sévices physiques sont monnaies courantes¹.

En France, les prétentions disciplinaires de l'incarcération font de moins en moins illusion². À partir de 1926, le gouvernement Poincaré vide les prisons pour des raisons notamment budgétaires (on compte 12 000 détenus à la fin de la décennie). Le statut de l'incarcération fait débat alors que, entre 1930 et 1934, la Commission Chéron-Matter est chargée de refondre le Code pénal, cherchant à concilier l'individualisation des peines, la réinsertion du détenu (école de la science pénitentiaire de Saleilles) et la protection de la société (école de la Défense sociale). Dans ce contexte, les colonies pénitentiaires apparaissent comme un archaïsme gênant³. Votée à une écrasante majorité le 27 mai 1885, la loi Waldeck-Rousseau sur la relégation visait à lutter contre le récidivisme, phobie du XIX^e siècle. Les criminels incorrigibles sont exilés, notamment en Guyane, pour travailler à l'aménagement de la colonie. Le bagne remplit par ailleurs une fonction dissuasive. De nombreux écrits attestent une peur de la déportation. Celle-ci dispose d'une charge imaginaire forte, liée à l'exotisme de la destination, mais aussi à la célébrité des détenus (Dreyfus, la bande à Bonnot, Soleilland, les apaches de l'affaire « Casque d'or ») continuant de nourrir la curiosité des journaux : plusieurs fois par an, comme pour exorciser la crainte du criminel, des périodiques comme *Le petit Parisien* ou *Détective* publient des reportages sur les convois partant vers la Guyane. On garde le bagne à l'esprit. Dans *L'Équipe*, Bouve met en garde un jeune voyou et hésite à participer à un coup facile : « La Guyane, dont il avait parlé à Flippe, lui donnait à réfléchir »⁴.

Néanmoins, dans les années 1920, de plus en plus de voix s'élèvent contre ces pratiques et, en 1936, le garde des Sceaux, Marc Rucart, se dit même déterminé à abroger « l'héritage

1. Sur les pratiques anciennes et brutales dissimulées par les discours progressistes, voir PISCIOTTA Alexander W., *Benevolent Repression : Social Control and the American Reformatory Prison Movement*, New York University Press, NY, 1994. À titre d'exemple, l'un des fondateurs de la pénologie moderne, Zebulon Brockway, était surnommé par les détenus « paddler Brockway ». Dissimulant des pratiques anciennes sous un discours progressiste, il préférait parler de « spanking of patients » (« fessée de patients ») ou « harmless parental discipline » (« discipline parentale bénigne ») quand il battait les prisonniers. Il désignait aussi par l'euphémisme « rest cure » (« cure de repos ») des mises en isolement pouvant durer plusieurs semaines (*ibid.*, p. 76).

2. Pour une étude détaillée des débats concernant la politique carcérale en France, on se reportera à ALLINNE Jean-Pierre, *Gouverner le crime. Les politiques criminelles françaises de la Révolution au XXI^e siècle*, vol. 2 : *Le temps des doutes 1920-2004*, Paris : L'Harmattan, 2004.

3. Pour un meilleur aperçu de la question pénitentiaire en France, voir PETIT Jacques-Guy (sous la dir. de), *Histoire des galères, bagnes et prisons XIII^e-XX^e siècles : Introduction à l'histoire pénale de la France*, Toulouse : Éditions Privat, 1991.

4. CARCO F., *L'Équipe*, *op. cit.*, p. 260.

barbare d'un autre âge »¹. En effet, alors que le débat en métropole porte sur l'humanisation des peines, les colonies sont le lieu d'une incarcération punitive, qui exclut plutôt que de réhabiliter. Les taux de mortalité élevés et l'inanité des aménagements territoriaux confortent l'idée que les détenus ont été condamnés à une peine capitale travestie. L'obligation pour certains de rester en Guyane après leur détention confirme que le bagne n'autorise aucune rémission. La critique gronde dès l'été 1923 avec la publication des articles d'Albert Londres sur la « guillotine sèche » dans le *Petit Parisien*, critiques répétées à partir de 1930 par Charles Péan, commissaire général de l'Armée du Salut. Ces réquisitoires sont entendus par l'opinion publique et les dirigeants, de plus en plus gênés par cette mauvaise image de la France à l'étranger. Signe de l'évolution des sensibilités, 800 condamnés sont rapatriés durant notre période et le 17 juin 1938, le gouvernement de Daladier propose au Président Lebrun la suppression de la transportation. Un décret-loi est signé le jour même, mais le bagne va surtout disparaître par extinction, le rapatriement des criminels dangereux ne devant pas effrayer les électeurs².

Aux États-Unis comme en France, les pratiques carcérales contrastent avec le discours correctif. Les œuvres se font l'écho de cette discordance pour appeler à une amélioration des conditions de détention. Les principes disciplinaires (individuation, surveillance, correction et réinsertion) sont pris à rebours. Ayant pu observer la vie quotidienne dans le pénitencier de San Quentin, Frances Marion, le dialoguiste *The Big House* (George W. Hill, 1930), fait dire à un gardien : « The whole prison system is cockeyed »³. Effectivement, la prison ne soigne pas le crime, elle le concentre. Pour le narrateur de *You Can't Win*, c'est la geôle qui a fait de lui un cambrioleur. D'abord arrêté pour vagabondage, il doit laisser ses biens en prison et vole pour s'indemniser. Loin d'être une réparation, la prison est un dommage dont il se rembourse. Plus tard, au pénitencier, il rencontre des criminels endurcis qui font de lui un vrai *yegg*. Lors de sa première incarcération, la prison est décrite comme un capharnaüm dès que le gardien y fait entrer le jeune détenu :

It was as if he had opened the door to hell. [...] The cells below had all been thrown open and there were about fifty prisoners in the open space. They seemed to be about equally divided between negroes and whites, of all ages. The air choked me ; it was putrid, heavy, and thick with the stench of foul food, foul clothes, foul bodies, and foul sewers. [...] I saw no jailers or guards. There was no pretense at order⁴.

1. Cit. in ALLINNE J.-P., *Gouverner le crime*, op.cit., p. 26.

2. Les transportés libérés sont astreints à une obligation de résidence en métropole (pouvant aller jusqu'à 20 ans) tandis que le sort des condamnés « relégués », c'est-à-dire les récidivistes condamnés à l'exil à titre de peine complémentaire, n'est pas décidé par ce texte.

3. « Tout le système carcéral est vicié ».

4. BLACK J., *You Can't Win*, op. cit., pp. 38-39 : « Ce fut comme s'il avait ouvert la porte des Enfers. [...] Les cellules en bas étaient toutes grandes ouvertes et il y avait une cinquantaine de prisonniers dans l'espace commun. Ils semblaient être répartis à égalité entre nègres et blancs, de tous âges. L'air me prit à la gorge ; il était putride, lourd, rempli par une puanteur de nourriture fétide, de vêtements fétides, de corps fétides et d'égouts fétides. [...] Je ne vis ni surveillants ni gardiens. Il n'y avait pas un semblant d'ordre ».

La citation contredit point par point l'idéal carcéral de Bentham. Au lieu d'un enfermement salvateur dans la prière, on ouvre la porte à tous les vices ; plutôt que des bâtiments propres et aérés pour éviter la tuberculose, un gourbi nauséabond ; loin des prisonniers surveillés et classés dans des cellules individuelles, un grouillement humain. La débâcle de l'hygiénisme disciplinaire se traduit par la pestilence des corps et des âmes. Le baignoire où sont enfermés Palas et Chéri-Bibi évoque aussi l'Enfer : « La promiscuité y était abominable. Toutes les passions, tous les vices entretenus par l'alcool et le jeu s'y donnaient un libre cours. Là, c'était vraiment l'enfer. [...] Les bouteilles de tafia, les jeux de cartes, l'or sortaient l'on ne savait d'où et le sabbat commençait »¹. Dans les deux citations, le pullulement s'exprime par la répétition (« open », « foul », « tous ») et l'accumulation des termes. Au cinéma, la confusion des corps est souvent utilisée pour cacher les délits. Dans *The Big House*, outre les décors rappelant l'univers déshumanisé de *Metropolis* de Lang, les premiers plans sur des rangées de jambes enchaînées indiquent que le détenu n'est pas considéré individuellement. Plus tard, les gros plans sur une dizaine de mains se passant un couteau ou un revolver témoignent d'une dangereuse indistinction. Les détenus cachent une rixe aux gardiens en faisant rempart de leur corps : la surveillance est déjouée par l'accumulation des criminels à l'écran. Dans un autre film de prison, *Each Dawn I Die* (*À chaque aube je meurs*, W. Keighley, 1939), les détenus préparent meurtre et évasion derrière les ballots de coton qu'ils doivent conditionner. Le travail, bien loin de les réformer, leur fournit un abri pour leurs crimes.

La transformation du détenu est, de fait, rarement positive. Dans *The Big House*, la prison ne rend pas meilleur ; elle révèle les mauvais penchants de la nature humaine. Le directeur (Lewis Stone) prévient ainsi : « Prison gives not to a man the yellow streak, but if he has one, it brings it out »². Un jeune inconscient, Kent Marlowe (Robert Montgomery) est envoyé dans une prison surpeuplée suite à un accident de voiture en état d'ivresse. Il y rencontre des détenus endurcis et se laisse entraîner dans le crime. En revanche, le truand qui a conservé une part de son humanité ne peut espérer une rémission. Morgan (Chester Morris) dans *The Big House* ou Stacey (George Raft) dans *Each Dawn I Die* reviennent en prison pour sauver soit un autre détenu (Cagney), soit le directeur de l'établissement. Au demeurant, comment le prisonnier pourrait-il s'amender s'il n'a pas même l'espoir d'une libération prochaine ? Dans *The Big House*, le directeur laisse entrevoir les avantages de sa bonne conduite au détenu ; mais le film montre aussi les chantages administratifs liés à la libération sur parole³. Dans *Each Dawn I Die*, le directeur de la prison n'évoque même plus cette possibilité, et se contente de

1. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, op. cit., p. 348.

2. « La prison ne fait pas d'un homme un pleutre, mais s'il en est un, elle le perce à jour ».

3. Au demeurant, cet arbitraire des commissions de libération peut jouer en la faveur des truands. Ainsi, dans une nouvelle de Hammett, Tom Doody, petit voleur dont la repentance ne trompe personne, bénéficie de circonstances favorables : « On the afternoon before the next regular meeting of the State Parole Board the football team of the state university-three members of the board were ardent alumni-turned a defeat into a victory in the last quarter. Tom Doody was paroled » (HAMMETT D., « The Sardonic Star of Tom Doody », in *Lost Stories*, op. cit., p. 94 : « L'après-midi précédant la réunion ordinaire de la commission d'État des mises en liberté conditionnelle, l'équipe de football de l'université, dont trois membres de la commission étaient d'ardents vétérans, transforma une défaite en victoire dans le dernier quart-temps du match. Tom Doody fut libéré sur parole. »).

mentionner les différentes mesures disciplinaires à un détenu innocent. Celui-ci, Frank (J. Cagney), va se transformer à deux égards. Le personnage, honnête journaliste, s'endurcit au contact de la prison : « I act like a convict, I smell like a convict, I think and hate like a convict »¹, dit-il quand on le sort d'isolement. Par ailleurs, la star Cagney, pourtant habituée aux environnements rudes, va s'affaïsser, brisée par la cruauté carcérale. Quand son appel est rejeté, l'ancien ennemi public s'écroule, supplie et – fait inédit – pleure. La *persona* de Cagney se fissure sous les coups du système carcéral.

La correction ne se fait pas dans la douceur, contrairement aux affirmations progressistes. Dans *You Can't Win* et *Boston Blackie*, l'usage du gilet de force est attesté – après avoir été dénoncé par le rapport de la *California Prison Commission* de 1902. Loin de la microphysique foucauldienne, la camisole est décrite comme « an instrument of most fiendish torture »² qui contrevient à la fonction corrective de la prison : « The very ferocity of the punishment had made me a wild beast »³, dit le criminel quand on le détache. Jack Black est condamné au fouet, après une détention pourtant bénéfique passée à lire et à méditer dans une cellule individuelle. La punition annule toute correction : « All the philosophy and logic and clear reasoning I had got out of books and meditation in my two years were beaten out of me in thirty seconds, and I went out of that room foolishly hating everything a foot high »⁴.

La colère est sensible dans les précédentes citations, mais la révolte est mesurée. On appelle à des réformes : si *Boston Blackie* fomente une mutinerie dans le pénitencier, c'est pour forcer le directeur à entamer des négociations quant aux conditions de détention ; le narrateur de *You Can't Win* donne en exemple les prisons de Colombie britannique dont les cellules individuelles incitent au recueillement. Preuve de l'emprise du discours disciplinaire, ce qui est dénoncé dans ces deux œuvres, ce sont surtout les écarts par rapport à la doctrine progressiste qui devrait régir la prison. La faillite carcérale n'est pas tant structurelle qu'individuelle – souvent imputée à des gardiens corrompus, des directeurs sadiques. Dans les années 1930, c'est encore l'acharnement punitif qui est blâmé, comme dans *You Only Live Once (J'ai le droit de vivre, F. Lang, 1937)* dont le titre fait référence à la peine de mort (« You only die once ») travestie par l'emprisonnement, ou le passéisme des prisons du Sud comme dans *I Am a Fugitive from a Chain Gang (Je suis un évadé, M. LeRoy, 1932)*.

En France, les colonies pénitentiaires sont pointées du doigt car elles ne permettent aucune réhabilitation. Dans *Palas et Chéri-Bibi*, l'innocent Palas ne peut réintégrer la société, même quand il revient en Europe en guerre et s'illustre par son héroïsme. Le seul nom de « forçat » suffit à le marquer d'un sceau d'infamie. Sans relever toutes les occurrences du mot qui fonctionne comme un anathème, rappelons l'effroi de Palas face

1. « J'agis comme un taulard, je sens comme un taulard, je pense et je hais comme un taulard ».

2. BOYLE J., *Boston Blackie*, *op. cit.*, p. 281 : « un instrument de torture des plus diaboliques ».

3. BLACK J., *You Can't Win*, *op. cit.*, p. 364 : « L'extrême férocité de ce châtement m'a transformé en bête sauvage. »

4. *Ibid.*, p. 277 : « Toute la philosophie, la logique et le clair raisonnement que j'avais retirés des livres et de la méditation durant ces deux ans me furent extirpés en trente secondes et je sortis de cette pièce haïssant bêtement tout ce qui était haut comme trois pommes ».

au comte de Gorbio, qui détruirait son couple s'il révélait à Françoise sa véritable identité : « Car une phrase comme celle-ci : “*Vous avez épousé un forçat !*”, ça tue ! [...] Devant lui il y avait cette bouche qui continuait de cracher la haine et l'épouvante avec ce mot qui revenait sans cesse : “*forçat !*” »¹. Comme l'explique Foucault, la prison ne sert pas à améliorer les détenus, mais à les distinguer. Le prisonnier est marqué même quand il a purgé sa peine. Le gardien le rappelle clairement aux forçats qui veulent s'engager pour défendre la patrie : « Des gens comme vous n'ont plus rien à faire avec la France ! »². Le roman n'aura de cesse de décrire les atermoiements de Palas, exilé au sein de son propre pays. Quand son identité est découverte, ses nobles actions comptent peu pour l'opinion³ : il reste un intrus.

1.2.2. Une évasion salvatrice ?

Si le bagne est un univers délétère, on place parfois l'espoir de rémission dans l'évasion, événement par ailleurs fréquent qui a fourni des arguments aux détracteurs des colonies pénitentiaires⁴. Si un retour en France ne signifie pas la fin de son exil, Palas ne peut prouver son innocence qu'en s'enfuyant du bagne. Dans *Boston Blackie*, *You Can't Win*, *The Big House* et *Each Dawn I Die*, la justice passe par la cavale. Certains détenus reviennent pour sauver l'innocent, d'autres fuient pour faire connaître la cruauté des conditions de détention. Ainsi, le 27 juillet 1903, treize détenus s'évadent du pénitencier de Folsom pour échapper aux traitements du gardien-chef Thomas Wilkinson. Tous sont rattrapés, mais l'un d'eux, Jack Black, écrit à la presse pour expliquer leur fuite désespérée (« We saw there was no hope, no chance. Nothing but violence, murder, could touch those officers over us. Talk of a desperate break began to take shape »⁵) avant de la relater plus longuement en 1908⁶ et d'y faire indirectement allusion dans *You Cant Win*⁷. La fuite apparaît comme la seule solution quand la logique correctrice est bafouée par la punition.

1. LEROUX G., *Fatalitas !*, op.cit., p. 527, souligné dans le texte.

2. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, op. cit., p. 347.

3. « On en voulait surtout à Palas d'avoir fait un instant figure de héros, pour redevenir si vite ce qu'il avait été tout d'abord : un assassin ! » (LEROUX G., *Fatalitas !*, op. cit., p. 609).

4. À titre indicatif, de 1896 à 1932, Jacques-Guy Petit dénombre entre 40 et plus de 200 évadés chaque année qui ne sont pas retrouvés (PETIT J.-G., *Histoire des galères, bagnes et prisons*, op.cit., p. 254).

5. *San Francisco Examiner*, 29 juillet 1903, cit. in BOOKSPAN S., *A Germ of Goodness*, op.cit., p. 45 : « Aucun espoir, aucune perspective s'offrait à nous. Rien, exceptés la violence, le meurtre, ne pouvait toucher ces officiers qui nous commandaient. On commença à parler d'une évasion désespérée. »

6. Voir BLACK J., *The Big Break at Folsom : A Story of the Revolt of Prison Tyranny*, San Francisco : The Bulletin, 1908.

7. Si l'identité entre l'auteur de *You Can't Win* et le convict évadé en 1903 semble avérée, on peut se demander pourquoi, dans son autobiographie, il affirme ne pas avoir participé à cette évasion. Était-ce parce que des gardiens avaient été poignardés, faisant du narrateur non seulement un *yegg* mais aussi le complice d'un meurtre ? On retiendra en tout cas que chez Black, la vérité est sujette à caution et que l'écriture, dès son premier article à la presse, vise une justification des crimes commis.

Dans l'Allemagne de Weimar, l'échec carcéral est aussi patent¹. Avec la République et pour la première fois dans l'histoire pénitentiaire du pays, les lois stipulent que la détention, outre sa fonction de punition et de défense sociale, doit améliorer et resocialiser le prisonnier. Un système de grades, attribués selon la bonne conduite du prisonnier, lui permet d'accéder à des privilèges. Néanmoins, ce système profite souvent aux détenus hypocrites et surtout à ceux condamnés pour de longues peines car il faut attendre au moins six mois pour monter d'un grade, que l'on peut perdre à chaque instant. Les petits délinquants restent en marge d'un système devant inciter à leur correction. Par ailleurs, la journée du prisonnier est réglée et minutée dans ses moindres détails, à tel point qu'il est impossible pour le détenu d'acquiescer à une réelle autonomie, fondement de sa réinsertion.

Cet échec fournit des arguments aux tenants de la défense sociale, qui taxent la justice de laxisme et réclament un durcissement des lois d'incarcération des *Berufsverbrecher*, mesures qui viennent avec le régime nazi. Inversement, d'autres voix s'élèvent pour dénoncer les conditions d'emprisonnement. Sous la République de Weimar, quelques œuvres comme *Der Fall Maurizius (L'Affaire Maurizius)* de Jakob Wassermann (1928) ou *Revolt im Erziehungsheim (Révolte dans la maison de correction)* de Peter Martin Lampel (1930) critiquent durement le système carcéral. Paru en 1934, le roman de Hans Fallada (pseudonyme de Rudolf Ditzgen)² *Wer einmal aus dem Blechnapf frißt* (« Qui a mangé une fois dans la gamelle ») est empreint de l'expérience de l'auteur, emprisonné en 1924 et 1926 pour escroquerie et malversation. Au centre du roman, Willy Kufalt, qui a déjà passé cinq ans en prison pour détournement de fonds, tente de refaire sa vie mais devient pickpocket et complice d'un vol de bijoux, puis retourne en prison. Les causes de sa criminalité sont sociales : la misère, le sentiment d'injustice, le manque de solidarité entre employés et surtout sa première incarcération qui le condamne définitivement à la délinquance. La prison a détruit sa personnalité. Les premiers chapitres montrent Willy peu avant sa sortie, soumis au règlement et au système de grades. Cette discipline est un échec : elle n'améliore pas l'individu, mais l'entrave et rend sa libération illusoire. Après que Willy a été rendu à la vie civile, son esprit se fige en plein travail. C'est « als gäbe es einen Kufalt nicht mehr. Kann in einem Hirn eine Gefängniszelle stehen, enger Raum mit Gittern und Schloß, und etwas Gestaltloses darin, auf und ab, etwas Eingesperrtes, das nie heraus kann ? »³. L'incarcération l'empêche de se réintégrer car l'administration

1. Sur ce point, nous tirons surtout nos renseignements de l'étude de Birgit Kreuzahler, *Das Bild des Verbrechers in der Weimarer Republik*, op.cit.

2. Même si notre référence à Hans Fallada (1893-1947) est ponctuelle, on peut rappeler qu'il fut un des auteurs allemands les plus célèbres des années 1920-1930. Son roman *Kleiner Mann – was nun?* (1932) lui valut une renommée internationale. Si *Wer einmal aus dem Blechnapf frißt* n'a pas connu le même succès, sa première édition fut tout de même tirée à 20 000 exemplaires.

3. FALLADA Hans, *Wer einmal aus dem Blechnapf frißt*, Berlin : Rowohlt, 1934, p. 139 : « comme s'il n'y avait plus de Kufalt. Est-ce qu'une cellule de prison peut tenir dans un cerveau, une pièce étroite avec barreaux et serrure, avec quelque chose d'informe dedans, qui fait les cent pas, quelque chose de cloîtré, qui ne peut jamais sortir ? »

a pris toutes les décisions à sa place : « sie haben ihn unfähig gemacht »¹. Contrairement aux œuvres américaines ou françaises, la discipline s'impose trop lourdement pour pouvoir être bénéfique. Elle ne réadapte pas l'individu à la société ; elle l'incarcère même en dehors des murs.

Les œuvres de la période républicaine comparent surtout la détention et le monde extérieur. Or, les boulevards, la ville, la liberté qu'ils représentent, peuvent sembler intimidants. L'extérieur est plus périlleux que ce qui est enfermé. Faisons un détour par la rue. Sans lien direct avec la prison, un film comme *Die Straße* (*La Rue*, Karl Grune, 1923) montre un bourgeois (Eugen Klöpfer) qui cède à la tentation de la rue et quitte son foyer pour se fourvoyer dans les cabarets. Si, vue de la fenêtre, la ville semble trépidante, elle devient bientôt menaçante par d'immenses ombres portées sur les murs et des coins d'ombre où sont tapis les criminels. Après avoir été dépouillé et accusé du meurtre d'un autre bourgeois en goguette, Klöpfer revient dans son foyer où l'attend sa femme. L'homme se soumet volontiers au régime domestique et sa mésaventure apparaît comme le châtement mérité de son escapade. Kracauer² lie ce refus de la vie extérieure, anarchique, à une glorification de l'ordre et fait de ce film un exemple de mentalité réactionnaire : face aux bouleversements sociaux, certaines œuvres refléteraient les attraits de l'autoritarisme. L'Allemagne de Weimar, apeurée par le nouveau régime démocratique³, en aurait-elle appelé à un sauveur tyrannique ? Cette interprétation a souvent été critiquée ; il n'en demeure pas moins que certains personnages sont fort aises d'être privés de liberté. Dans *Berlin Alexanderplatz*, l'angoisse étreint Franz Biberkopf quand il sort de prison. Le roman s'ouvre sur une phrase ambivalente : « Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei »⁴. La mention de la porte joue sur le seuil romanesque qu'est l'*incipit* mais la préposition *vor* (« avant, devant ») peut indiquer que l'incarcération n'est pas complètement terminée : Franz est-il devant la porte de la prison ou la porte de la prison est-elle devant Franz ? Dans le film de Jutzi, des fondus enchaînés, des plans rapprochés sur les barreaux et les murs, puis un mouvement de caméra qui longe l'enceinte induisent le spectateur en erreur : il s'agit d'images non pas de l'intérieur mais de l'extérieur de la prison. Chez Döblin, le premier paragraphe est suivi d'une phrase explicite quand le prisonnier fait ses premiers pas dans la rue : « Die Strafe beginnt »⁵. En effet, sa sortie de prison n'est pas une libération mais une angoisse face à une vie profuse. Franz a juré de se tenir tranquille et de se conformer à des règles de conduite. Pourtant, le voici bientôt assailli par la vie urbaine et les multiples possibilités de l'existence. Après quelques mètres en

1. *Id.* : « Ils l'ont rendu incapable ».

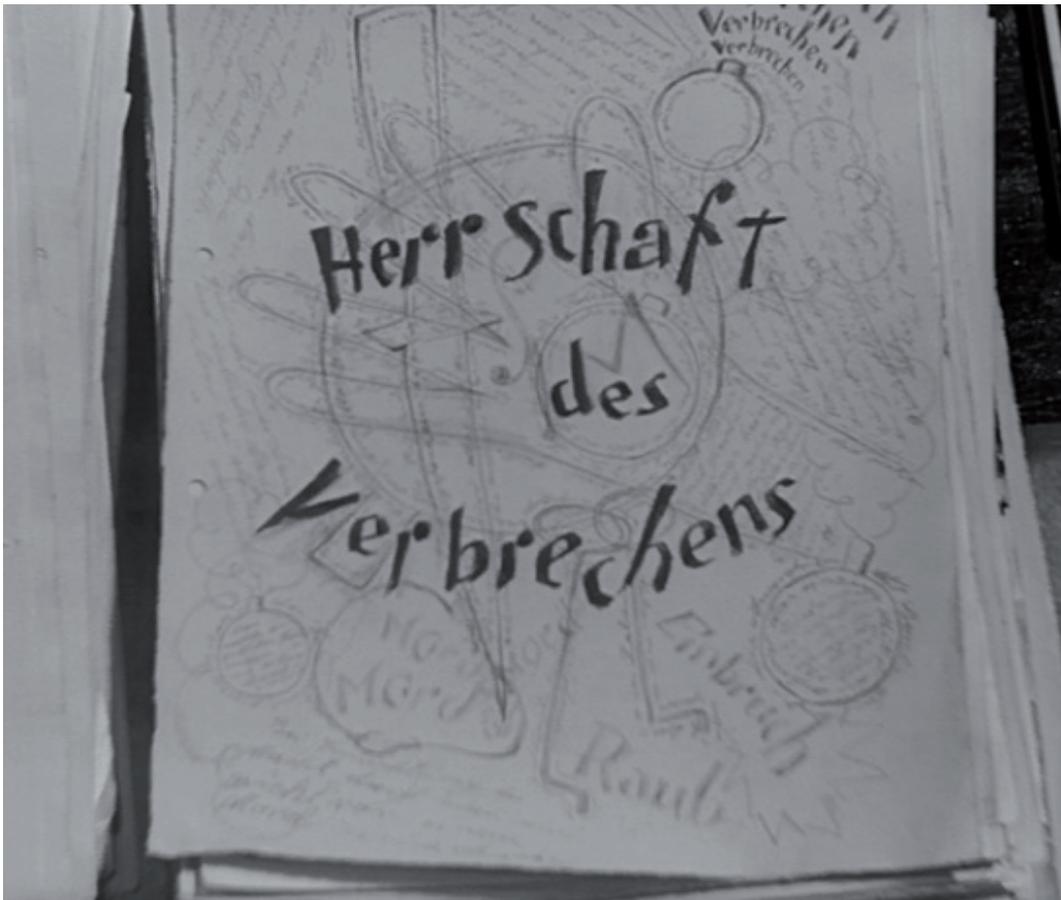
2. KRACAUER S., *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, pp. 131-136.

3. C'est en tout cas l'interprétation qu'en donne Peter Gay, expliquant ce phénomène par le manque de pratique politique des Allemands qui ont accédé tardivement à un régime véritablement démocratique : « Lorsque la Constitution démocratique de Weimar ouvrit la porte à la véritable politique, les Allemands restèrent sur le seuil, bouche bée, comme des paysans conviés au château et qui ne savent comment se comporter » (GAY P., *Le Suicide d'une république*, *op.cit.*, p. 97).

4. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 15 : « Il se retrouva devant la porte de la prison de Tegel et il était libre ».

5. *Id.* : « La punition commence ».

liberté, il se demande : « ...wo soll ich hin ? Es antwortete : Die Strafe »¹. La prison apparaît comme un abri auquel il pense avec nostalgie. Quand les juifs l'invitent quelques instants chez eux, Franz regarde les murs à l'extérieur et pense : « Es ist ein großes Glück, in diesen Mauern zu wohnen, man weiß, wie der Tag anfängt und wie er weiter geht »². Le désir d'une vie rangée l'amène à vouloir imposer ses règles au monde et aux autres. Par son désir d'ordre (« Es muß Ordnung sein », se plaît-il à répéter), Franz va jusqu'à militer au *NSDAP*. En effet, face au chaos du monde, ne faut-il pas de la discipline ? Ne vaut-il pas mieux renoncer à sa liberté et imposer à l'extérieur l'ordre d'une maison de redressement ?



Le débordement de la page (*Das Testament des Dr. Mabuse*) :
sur le manuscrit du criminel, on remarque quelques motifs récurrents chez Lang
(le cercle, le couteau, la main frappée d'un M)

1. *Id.* : «... où dois-je aller ? Ça répondait : la punition ».

2. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 19 : « C'est une grande chance de vivre entre ces murs, on sait comment la journée commence et comment elle se déroule »

Le Testament du Docteur Mabuse de Lang met en garde contre ce renversement de l'intérieur et de l'extérieur, ou plutôt contre un déversement du carcéral dans la rue. Mabuse est à la fois un personnage interné et *extra muros*. Il reste mutique, enfermé dans sa cellule, mais son esprit se répand à l'extérieur. Ses écrits et ses ordres traversent les murs, son manuscrit semble déborder de la page par ses allures expressionnistes, Mabuse lui-même sort de l'image en tant que fantôme transparent, ombre chinoise ou voix hors-champ. Tout entier soumis au régime disciplinaire de l'internement, il appose son esprit au monde extérieur. Il n'est pas anodin que le directeur de l'asile soit le coupable. Responsable de la discipline, il demande à ne pas être dérangé – c'est-à-dire à rester enfermé dans son bureau – quand il va commettre des crimes en ville. Médiateur entre l'intérieur et l'extérieur, Baum est agent de l'ordre et de désordre. Le déversement du carcéral dans les rues n'aboutit pas à un règlement des troubles ; il produit le chaos. En revanche, chez Döblin, l'éducation du personnage ne peut se faire en l'isolant de son environnement. La réhabilitation de Franz n'advient que hors des murs. La structure asymétrique du roman indique une faillite de la discipline carcérale. L'histoire de Franz est *presque* enchâssée entre deux internements (la prison et l'hôpital psychiatrique) mais le prisonnier n'évolue qu'en expérimentant la liberté et en délaissant des règles trop strictes. Sa seconde sortie ne clôt donc pas le récit. Le roman continue encore pendant une dizaine de pages comme pour montrer que cette arrestation n'est pas un terme, mais une étape, bientôt dépassée par le cours de la vie.

Le motif de l'internement peut donc aussi bien servir une critique des institutions qu'une réflexion politique, voire existentielle chez Döblin. Le corpus américain peut plaider pour une véritable application des doctrines progressistes tandis que *Chéri-Bibi* dénonce le bagne comme institution non pas corrective mais exclusive. Inversement, les œuvres allemandes s'interrogent sur les risques de la liberté sous une république fragile : ne profiterait-elle pas d'un regain d'autorité ?

1.3. Justice et police

Dire que notre corpus, notamment le roman noir américain, dénonce la police et la justice est un lieu commun. Le truand, par son existence même, signifie l'échec des mesures prophylactiques et du système de surveillance. Ce sentiment se renforce lorsque la science désigne le criminel-né, le *Berufsverbrecher* et autres récidivistes comme les principaux coupables des délits. Si la source du crime est connue, sa pérennité ne peut être due qu'à l'incurie judiciaire. Encore faut-il distinguer les différentes articulations de la critique qui varie selon les médias et les institutions en question. Dans les trois pays, les attaques sont plus vives dans la littérature, notamment parce que le cinéma fait l'objet de censures plus sévères au nom de l'ordre public. Au États-Unis, même les films les plus critiques envers les méthodes policières tels *Alibi* (Roland West, 1929) ou *The Vice Squad* (John Cromwell, 1931) sont loin des personnages de policiers corrompus peuplant les *pulp magazines*. La « Formula » de 1927 place les brutalités policières parmi les sujets litigieux ; le Code 1933, dans son article 9, appelle à « discretion and restraint » en ce domaine et à la description de telles méthodes « within the

careful limits of good taste »¹. La même constatation peut se faire en France et en Allemagne, où les instances de censure apprécient peu que le cinéma attaque violemment la justice. Précisons que, sommairement, la production culturelle distingue deux organes judiciaires, diversement critiqués : d'une part la police, dénoncée d'un point de vue pragmatique, les agents de l'ordre étant corrompus, violents ou incapables ; d'autre part les tribunaux qui relèvent en plus du domaine politique. À la jonction du législatif et du judiciaire, les cours et leurs représentants – juges, procureurs, avocats – peuvent refléter la décadence d'un pouvoir plus large que celui de la police. Enfin, la faillite des institutions s'inscrit dans un contexte politique mais aussi dans une conjoncture économique : la corruption engendrée par la pauvreté générale ou par l'opulence des truands.

Sous Weimar ou durant la Prohibition, la corruption semble généralisée, reflétant une justice de classe ou une prise de pouvoir économique du gangster. Cette corruption biaise les pratiques judiciaires, que l'on distingue cependant des lois elles-mêmes. Aux États-Unis et en France, c'est le personnel judiciaire ou politique qui corrompt la justice. En Allemagne, c'est plus largement le système weimarien qui est mis en cause. Une comparaison des fonctionnaires allemands et français de notre corpus, laisse apparaître un divorce entre les institutions de Weimar et la population.

1.3.1. Des institutions corrompues

Si le truand se fait plus discret en France et si, en Allemagne, il est un produit de la misère, le gangster américain acquiert une puissance économique sans précédent grâce à la Prohibition. Auparavant hommes de main, ils ont désormais barre sur les hommes politiques. Or, jusqu'au milieu des années 1930, la police est encore largement inféodée aux politiciens². La corruption gagne toute la hiérarchie judiciaire. La subornation des agents est officiellement reconnue. Leroy L. Panek cite ainsi Smedley Butler, directeur de la sûreté publique de Philadelphie, qui en 1923 estime que les policiers reçoivent en moyenne 150 à 200 \$ mensuels de pots-de-vin³. Les romans de la Prohibition se font l'écho de cette vénalité. Dans *Scarface* de Trail, policier et gangster ne s'opposent pas forcément : « [they] always got along well together if the gangsters had enough money »⁴. Même le frère de Tony, figure du policier intransigeant, est loin d'être un modèle de vertu⁵. Et quand un agent prétendrait rester intègre, son supérieur lui ordonne de

1. « discrétion et retenue » ; « dans les limites du bon goût ».

2. À titre d'exemple, rappelons qu'en 1933, Miriam Ferguson, fraîchement élue gouverneur du Texas, renvoie les Texas Rangers pour les remplacer par des soutiens politiques. Auparavant, en 1919, la grève des policiers de Boston qui a conduit au licenciement massif des agents a rappelé qu'ils étaient à la merci d'une décision politique. Enfin, la corruption des politiciens complique grandement la tâche de la police : Len Small, gouverneur de l'Illinois (1921-1929), accusé d'avoir détourné plus de 600 000\$, a gracié environ 1 000 prisonniers durant son investiture, dont en 1923 le *bootlegger* Edward « Spike » O'Donnell, le chef d'un des plus puissants gangs de Chicago. Pour de plus amples informations à ce sujet, voir PANEK L.L., *Probable Cause, op.cit.*.

3. *Ibid.*, p. 99.

4. TRAIL A., *Scarface, op.cit.*, p. 8 : « ils s'entendent toujours très bien si le gangster a suffisamment d'argent ».

5. « He had heard through various reliable sources that his brother was not averse to graft and was quite a devil

capituler. Dans *Louis Beretti*, deux incorruptibles veulent contrarier une beuverie mais, quand le truand téléphone à leur supérieur, ils sont fermement invités à fermer les yeux et à accepter quelques billets. Dans *Red Harvest*, la corruption de Poisonville est si générale qu'elle se repère à chaque coin de rue, par la tenue négligée des agents de la circulation¹, prélude au laisser-aller de Noonan, leur supérieur. Le détective qui fait ses premiers pas dans la ville n'interroge personne pour juger du peu d'intégrité de la police : la méthode objective suffit à l'imposer comme une évidence.

On le voit, ce ne sont pas seulement les simples policiers qui sont corrompus, mais aussi leurs supérieurs, les hommes politiques – notamment dans *The Glass Key* – ou encore les juges. Si ces derniers sont intègres dans des films comme *Underworld* ou *Manhattan Melodrama*, cela n'est pas le cas dans les *pulp magazines* et les romans populaires. Dans *Scarface*, le personnage du juge fait l'objet des rares condamnations morales du roman, réservées aux traîtres : « All [the gangsters] were paying him heavily and all despised him, feeling for him the contempt that must always be the lot of the one who betrays his trust »². Le magistrat corrompu inspire le mépris car sa criminalité est aggravée. Il ne transgresse pas seulement la loi, il détourne la justice. En fait, ce n'est que lorsque le gangster gêne les intérêts économiques des policiers qu'il perd son immunité. Dans *Scarface*, Le commissaire Flanagan remarque, en une menace à peine voilée, que le gangster n'est plus aussi généreux qu'auparavant et le juge interdit, sous peine de sanction, la guerre des bandes qui contrarie le commerce. À ce titre, la mort de Tony s'apparente plus à l'élimination d'un concurrent gênant qu'à l'arrestation d'un criminel.

L'intégrité des institutions judiciaires représentées dépend du crédit accordé au système politique dans son ensemble. Avec le New Deal, les critiques se font moins virulentes, au demeurant assourdies par la propagande de Hoover et par la mise en application du Code. En revanche, sous la République de Weimar – taxée de régime bourgeois qui a écrasé la révolution –, la justice incarne des intérêts de classe. Brecht, dans le *Dreigroschenoper*, présente la relation policier-truand sous un jour économique. Mackie et Brown sont autant amis qu'associés, comme l'indique la brève mention des rétributions du policier dans le panégyrique que le truand fait de lui : « Selten habe ich, der einfache Straßräuber, na, ihr wißt ja, wie ich es meine, einen kleinen Fischzug getan, ohne ihm, meinem Freund, einen Teil davon, einen beträchtlichen Teil, Brown, als Angebinde und Beweis meiner unwandelbaren Treue zu übe-

with the women, despite his wife and child » (*ibid.*, p. 108 : « Il avait entendu dire par différentes sources sûres que son frère n'avait rien contre une petite gratification et était assez porté sur les femmes, bien qu'il soit marié et père de famille »).

1. « The first policeman I saw needed a shave. The second had a couple of buttons off his shabby uniform. The third stood in the center of the city's main intersection [...] directing traffic, with a cigar in one corner of his mouth. After that I stopped checking them up » (HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 3 : « Le premier agent que je vis avait besoin d'une coupe. Il manquait quelques boutons à l'uniforme miteux du second. Le troisième était posté au centre du carrefour principal de la ville [...] réglant la circulation avec un cigare au coin des lèvres. Après, je n'ai plus fait attention. »).

2. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 95 : « Tous [les gangsters] le payaient grassement et tous le méprisaient, ressentant à son encontre le mépris qui doit toujours être le lot de ceux qui trahissent leur devoir ».

rweisen [...] »¹. Cette disjonction dans la déclaration fraternelle indique une légère division chez Mackie, partagé entre le sentiment et les affaires. La relation entre les deux personnages est une affaire d'amitié, fondée sur un accord commercial : « das berührt ja schließlich auf Gegenseitigkeit »², conclut Mackie. En effet, Brown éprouve les mêmes sentiments mêlés : dès que Mackie menace ses intérêts, il doit l'arrêter mais est sincèrement tourmenté d'avoir fait son devoir. Néanmoins, cette division n'est pas une contradiction : « Er [Brown] birgt in sich zwei Persönlichkeiten : als Privatmann ist er ganz anders als als Beamter. Und dies ist nicht ein Zwiespalt, trotz dem er lebt, sondern einer, durch den er lebt. Und mit ihm lebt die ganze Gesellschaft durch diesen seinen Zwiespalt »³. La critique brechtienne radicalise l'idée américaine d'une police qui s'accommode du truand tant que ses intérêts sont préservés. Elle montre que cette logique vaut pour toute la société capitaliste. Non seulement les complices de Mackie l'abandonnent pour de l'argent, mais les lois servent la domination économique. Quand Brown l'accuse de vouloir troubler l'ordre public, Peachum lui rétorque par une définition claire de la législation : « Ich bin doch kein Vebrecher. [...] Das Gesetz ist einzig und allein gemacht zur Ausbeutung derer, die es nicht verstehen oder die es aus nackter Not nicht befolgen können. Und wer von dieser Ausbeutung seinen Brocken abbekommen will, muß sich streng an das Gesetz halten »⁴. La justice, comprise comme une justice de classe, fonctionne parfaitement puisque les intérêts économiques sont saufs. Dans le *Dreigroschenoper*, le rapport policier-truand n'est pas corrompu ; il ne fait que reproduire à son échelle une relation sociale plus large.

Les bandits empruntent des manières à la bourgeoisie et, à leur tour, les policiers ont des allures criminelles quand ils se comportent en bourgeois. Dans l'adaptation filmique de Pabst, la séquence d'invitation de Brown au mariage de Mackie par un des truands est particulièrement savoureuse. Le choix de Reinhold Schünzel (1888-1954) pour incarner le policier n'est pas fortuit. Cet acteur s'est fait connaître pour ses rôles de crapule, notamment avec *Anders als die Anderen* (Richard Oswald, *Différent des autres*, 1918-1919) où il incarne un maître-chanteur et *Das Mädchen aus der Ackerstraße* (1920) qu'il réalise lui-même, et où il se donne le rôle d'un séducteur criminel. Durant les années 1920, il développe une image, plus comique, de coquin des rues et bon à rien berlinois. Ses rôles se composent souvent de quiproquos, déguisements et tromperies⁵. Il incarne la duplicité de la période weimarienne : « Schünzel ist der *Unzuverlässige*

1. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op. cit., p. 65 : « Il est rare que moi, le petit voleur de rue, j'aie ramené quelque chose dans mon filet, enfin, vous savez bien de quoi je veux parler, sans lui en remettre, à lui, mon ami, une partie, et une partie non négligeable, Brown, en hommage et en témoignage de mon indéfectible fidélité ».

2. *Id.* : « ça repose sur la réciprocité ».

3. BRECHT B., *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*, op. cit., p. 94 : « Il [Brown] recèle en lui deux personnalités : l'homme privé diffère sensiblement du fonctionnaire. Il ne s'agit pas d'un dilemme, en dépit duquel il vit, mais grâce auquel il vit. Et avec lui, c'est toute la société qui vit grâce à ce genre de dilemme ».

4. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op. cit., p. 50 : « Moi, je ne suis pas un criminel. [...] La loi est uniquement et seulement faite pour exploiter ceux qui ne la comprennent pas ou qui, par nécessité, ne peuvent la respecter. Et celui qui veut gagner sa croûte par cette exploitation doit respecter rigoureusement la loi ».

5. Ainsi, un journaliste écrit à cette époque : « Da gibt es keinen Zweiten, dem man alle schlechten Eigenschaften

par excellence » résume Klaus Kremeier¹. Sa *persona* est déjà une touche ironique quant à l'intégrité de Brown. Au début d'une séquence du *Dreigroschenoper*, le policier – dans son bureau, un coupe-papier à la main – rabroue ses subalternes incompetents. Soudain, on lui annonce qu'un des voleurs a été arrêté : Brown prend une pose statuaire, s'appuyant sur le bureau avec son coupe-papier – glaive dérisoire de la Justice – et annonce qu'il va montrer comment on traite ces gens-là². Brown interroge d'abord le truand avec rudesse, pointant vers lui son coupe-papier, jusqu'à ce qu'il remarque la lettre que lui tend le bandit. Dès lors, Brown n'agit plus le coupe-papier, il le tient nonchalamment et, quand ses hommes sont sortis, s'en sert pour ouvrir l'invitation de mariage avant de laisser repartir le truand. D'un symbole de justice, le coupe-papier s'est transformé en accessoire de salon et associe Brown à Mackie Messer, « le couteau ». Le policier, parce qu'il se transforme en bourgeois, rejoint le truand.

1.3.2. Des pratiques illégitimes

Si tout le système est corrompu, la justice ne peut se faire qu'à l'écart des lois ; si les représentants de l'ordre sont en cause, c'est la loi qui est violée dans son application. En tout cas, la justice devient extrajudiciaire, distincte des institutions aux pratiques illégitimes : les bavures policières et les détournements juridiques dévalorisent le personnel judiciaire mais ne mettent pas forcément en cause les lois elles-mêmes. En France, le sommet de la hiérarchie politique ou judiciaire est critiqué au nom de l'idée de justice républicaine. Comme sous Weimar, on note un décalage entre l'État et certains magistrats. Néanmoins, tandis que la police et le peuple français semblent solidaires, le divorce est prononcé entre Weimar et l'appareil judiciaire.

Parmi les pratiques les plus souvent dénoncées, la violence policière devient inacceptable en période de faiblesse institutionnelle. Si Panek³ rappelle que la brutalité a longtemps été une vertu pour l'agent américain, elle doit toujours se faire au profit de la loi. Or, avec la corruption et le processus de civilisation qui rend la violence toujours plus choquante, les méthodes fortes sont difficilement justifiables. Elles restent pourtant très fréquentes et suscitent de plus en plus de critiques. En 1930, Emanuel Lavine publie un rapport accablant (*The Third Degree : A Detailed and Appalling Expose of Police Brutality*) ; en 1931, les conclusions du *Wickersham Committee on Law Observance and Enforcement* (mené par l'Attorney General George W. Wickersham) jouissent d'une large publicité – notamment le 14^e rapport concernant la corruption et la brutalité

so gerne glaubt wie diesem Schauspieler, der mitten vom abschüssigen Pflaster der Großstadt plötzlich in die Szene zu gleiten scheint » (PHOENIX C., *Deutsche Filmwoche*, n°18, 30 avril 1926, cit. in KREMEIER Klaus « Der Großstadtgauner. Reinhold Schünzel », in KOEBNERT. (sous la dir.de), *Idole der deutschen Films*, Munich : Text+Kritik, 1997, p. 77 : « Il n'y en a pas deux comme ce comédien, qui semble être tombé tout droit du pavé de la grande ville à la scène, pour nous faire croire volontiers qu'il a tous ces mauvais côtés »). Pour plus de précisions sur la *persona* de Schünzel, voir ELSAESSER Thomas, *Weimar Cinema And After : Germany's Historical Imaginary*, Londres ; New York : Routledge, 2000, pp. 295-310.

1. *Ibid.*, p. 79 (souligné dans le texte) : « Schünzel est par excellence celui qui n'est pas fiable ».

2. Il utilise par ailleurs un verbe ambivalent : *umgehen* qui peut signifier « traiter quelqu'un » ou « contourner, escamoter ».

3. PANEK L.L., *Probable Cause*, op.cit., p. 46.

policières. Dans les romans, les interrogatoires musclés sont souvent représentés, surtout au début de notre période. Dans *Boston Blackie*, tout un chapitre intitulé « The Third Degree », décrit les brutalités d'un commissaire véreux. Cette violence est tellement usuelle qu'elle donne lieu à des expressions verbales (*to third-degree someone*) ou argotiques comme *feeding the goldfish* (« obtenir des aveux »)¹ qui se fait même entendre dans le *Scarface* de Hawks quand les inspecteurs s'apprêtent à tabasser Tony. Chez Hammett, ces méthodes d'interrogatoire sont communes aux truands, aux détectives et aux policiers. Commises ou non sur des gangsters, ces bavures relativisent l'état de droit. Ainsi, des policiers envoient le jeune Louis Beretti à l'hôpital : « They hadn't any right to beat up anyone according to the law, but they didn't pay much attention to the laws when it came to handling gangsters »².

Dans cette citation, on distingue clairement la Loi de ses représentants corrompus. Quand les institutions manquent à leur devoir, les principaux coupables sont les hommes qui altèrent la justice. Il est certes indéniable que le *Volstead Act*, qui a instauré la Prohibition, a ébranlé la confiance du public dans les lois, mais la Constitution – conçue par les Pères fondateurs, jamais véritablement réformée – est encore perçue comme juste, bien que dévoyée. Dans *Louis Beretti*, Pa différencie les États-Unis, les lois et les pratiques réelles : « This Prohibition isn't anything but graft fo the rich. [...] The lawyers drink, and the Congressmen drink, and the policemen drink. [...] It is a funny country we are in – the best country in the world, but very queer because of the laws that no one that is real pays any attention to »³. La critique est sévère mais elle ne remet pas en cause les lois fondamentales du pays, seulement leurs amendements et les pratiques personnelles. Cette distinction se traduit notamment par une déformation du texte de la loi, qui ne protège le gangster qu'à son corps défendant. Dans le *Scarface* de Hawks, l'Habeas Corpus est ambivalent car il sauve un criminel patenté d'une bavure policière : l'avocat de Tony intervient avec une assignation au moment même où son client va être brutalisé. Le détournement de la loi trouve son pendant dans l'altération linguistique de Tony, qui loue l'efficacité de l'« Hocus Pocus » qui le libère comme par magie, puis de l'« Habeas Corpse », signifiant ainsi la mort du système légal. Tout comme la « Poisonville » de *Red Harvest*, fondée sous le nom de « Personville », la pratique criminelle corrompt les mots originels.

En France non plus, on ne critique pas tant les lois et les institutions que leurs corrupteurs. La Troisième République commence à être acceptée par la population – l'Action française mise à part. Moins fréquentes qu'aux États-Unis ou en Allemagne, les attaques prennent cependant

1. Le *goldfish* est le nom argotique donné à un tuyau en caoutchouc utilisé pour extorquer des aveux sans laisser de traces sur l'interrogé (voir HOSTETTER G. L. et T. Q. BEESLEY, *It's A Racket*, *op.cit.*, pp. 226).

2. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 34 : « Selon la loi, ils n'avaient pas le droit de frapper qui que ce soit. Mais ils n'étaient pas très à cheval sur les lois quand ils avaient affaire à des gangsters ».

3. *Ibid.*, pp. 105-106 : « Cette Prohibition n'est qu'un moyen pour les riches de se graisser la patte. [...] Les avocats boivent, les députés boivent, les policiers boivent. [...] Nous vivons dans un drôle de pays – le plus beau pays du monde, mais un pays bizarre avec ces lois que personne, en réalité, ne respecte ». Notons que, si elle est ici dénoncée, cette excuse de la brutalité face aux truands est quasiment acceptée au milieu des années 1930, lorsque Hoover veut donner l'image de G-Men intègres, professionnels, utilisant la violence dans un cadre légal. Avec la reprise en main policière, le gangster n'est plus protégé par la loi et les agents sont incorruptibles : la bavure n'a donc plus lieu d'être.

de la vigueur quand elles sont dirigées vers les hommes politiques. Le système démocratique n'était pas réellement remis en cause ; on reproche surtout aux dirigeants de trahir les idéaux de la République. La collusion des pouvoirs est un motif récurrent de ces années. On accuse les élus de faire pression sur la justice et ses magistrats pour couvrir des amis et des commerces douteux. L'expression de « République des camarades »¹ revient avec d'autant plus de force que les scandales politico-financiers, comme les affaires Hanau (1928), Oustric (1930) et surtout Stavisky (1934), ont mis au jour le dévoiement des institutions à des fins personnelles. Un avocat tempête lors du procès Stavisky : « Pourquoi toutes ces carences, pourquoi toutes ces faiblesses ? Parce que nous sommes sous le régime de la confusion des pouvoirs »². L'escroc a failli causer la chute de la Troisième République en mêlant des ministres, des députés, des sénateurs et des préfets à ses opérations frauduleuses. L'affaire qui culmine avec les émeutes du 6 février 1934, révèle l'importance du trafic d'influences dans le régime parlementaire. Députés et ministres pèsent largement sur les décisions des préfets ou l'administration judiciaire, surtout quand ils étaient des avocats réputés, tels Raoul Péret (garde des Sceaux en 1930) qui offrit à Oustric sa compétence juridique ou René Renoult (garde des Sceaux en 1932) et André Hesse qui firent de même avec Stavisky en lui faisant accorder de nombreux reports d'audience. Devant de telles entraves judiciaires, Henriot déclare à la Chambre quand l'affaire Stavisky éclate : « La justice est saisie [...] tellement saisie qu'elle en paraît paralysée »³. Le scandale fut d'autant plus retentissant qu'il entacha de nombreux journalistes, relations de « Monsieur Alexandre » toujours soucieux d'étendre son réseau d'influence⁴. Ils n'eurent de cesse de se défendre en accablant les pouvoirs publics et l'affairisme politique. Ils publièrent des ouvrages assassins pour plaider leur cause, avec des titres évocateurs comme *Justice pourrie* (1934) de Paul Lévy, et attisèrent largement l'antiparlementarisme latent sous la Troisième République. Leurs diatribes reflétaient aussi bien l'opinion publique que leurs intérêts personnels.

Les rapprochements entre politiciens, hommes d'affaires et truands font ainsi partie de la rhétorique habituelle de cette époque. Si des inspecteurs – tels Leroy et Bayard de la Sûreté pour l'affaire Stavisky – sont parfois entachés de soupçons, il reste rare que la police soit directement incriminée. Elle apparaît au pire comme l'instrument d'un pouvoir corrompu. Déjà en 1925, *Le Coup d'État de Chéri-Bibi* montre des hommes politiques prêts à tout pour imposer leur gouvernement, y compris au meurtre, à la dictature, et à une alliance avec la pègre (symboliquement, l'hôtel particulier de Sonia est relié par un tunnel au bar des pégrions). La police et l'armée leur prêtent main-forte, mais seulement dans le cadre de la loi. Ils servent d'abord le commandant Jacques tant que son coup d'État a un aspect légal, puis ils l'arrêtent et prennent le parti opposé dès que le Président du Parlement surgit et

1. L'expression est tirée d'un ouvrage du journaliste de droite Robert de Jouvenel (*La République des camarades*, Paris : Bernard Grasset, 1914) qui examine le régime d'indulgence au sein des institutions de la Troisième République.

2. Cit. in JANKOWSKI P., *Cette vilaine Affaire Stavisky*, op.cit., p. 388.

3. HENRIOT Philippe, *Le Petit Parisien*, 19 janvier 34, cit. in *ibid.*, p. 332.

4. Principalement, *La Volonté* et son directeur Albert Dubarry ainsi que Pierre Darius avec *Bec et ongles* ; après eux, vinrent Camille Aymard de *La Liberté* et Paul Lévy d'*Aux écoutes*.

le désigne d'un « *hors-la-loi* ! »¹ qui clôt brutalement le chapitre. La force publique ne fait qu'obéir au pouvoir politique. On ne reproche pas aux policiers de servir l'État ; on accuse les politiciens de se servir de la police, passant outre la séparation des pouvoirs.

La croyance au bien-fondé de la République de Weimar est en revanche plus fragile. Il suffit de comparer quelques représentations de magistrats et de policiers en France et en Allemagne pour s'en rendre compte. Pour beaucoup, le régime de Weimar, imposé par des étrangers et ayant trahi les espoirs révolutionnaires, ne peut se prévaloir d'une justice légitime. En outre, l'utilisation de plus en plus fréquente de l'article 48 de la Constitution, autorisant le Président du Reich à faire passer une loi sans l'aval du Parlement, finit de discréditer le système législatif. Enfin, les institutions judiciaires sont minées de l'intérieur. La désaffection des juges et des procureurs envers la République a souvent été étudiée². Rappelons que ces deux corps de métier sont profondément attachés à l'Empire. Issus de l'aristocratie ou ayant fait carrière sous le Reich, la plupart des juges considèrent que le pouvoir impérial se tenait au-dessus des intérêts politiques ou particuliers, et voient sa chute comme celle de la légitimité du droit³. La charge de procureur a été, quant à elle, fondée en Prusse en 1849 et introduite dans toute l'Allemagne en 1877-1879. Produits de l'époque bismarckienne, ces fonctionnaires doivent pourtant promouvoir une République dont ils ne se sentent pas solidaires. Les revues spécialisées se font l'écho de ce divorce. *Die Justiz*, organe de l'association des magistrats républicains, reconnaît dans sa profession de foi que la grande majorité du personnel judiciaire n'est pas dévouée au régime de Weimar. Consciente de cette fracture, elle se donne pour mission de renouveler le droit et de changer les mentalités : « Wir brauchen die Pflege des republikanischen Staatsgeistes, damit Staat und Recht wieder eins werde »⁴.

Plus que l'intégrité, c'est la légitimité de l'institution judiciaire qui est ici en cause. Lorsqu'il combat efficacement le crime, le fonctionnaire se distingue explicitement de l'État qu'il est censé servir. Pour le *Mabuse* de Norbert Jacques, on a déjà fait valoir que le procureur Wenk, issu de la noblesse et ayant commencé sa carrière sous le régime impérial, est un exemple de « non-contemporanéité »⁵, s'opposant au régime de son époque. Il peste contre l'incompétence de ses collègues, notamment du ministre qui ne comprend pas la situation désespérée du peuple allemand. Pour accomplir son devoir, le procureur cherche plutôt de l'aide « bei jenen Menschen [...], die durch

1. LEROUX G., *Le Coup d'État de Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 749, souligné dans le texte.

2. Voir FRAENKEL Ernst, « Zur Soziologie der Klassenjustiz », *Zur Soziologie der Klassenjustiz und Aufsätze zur Verfassungskrise 1931-32*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 [1927], et KREUTZAHLER B., *Das Bild des Verbrechers in Romanen der Weimarer Republik*, *op.cit.*

3. Ainsi, Fraenkel résume, en témoin de son temps : « Hierin aber liegt [...] die wahrhaft tragische Vertrauenskrise der Justiz, daß ihren Mitgliedern mit Fortfall des alten Staates, mit dem Verlust ihrer als absolut empfundenen Ideale, das Vertrauen zu sich selbst verlorenging » (« Zur Soziologie der Klassenjustiz », *Zur Soziologie der Klassenjustiz*, *op.cit.*, p. 5 : « C'est ici que repose [...] la crise de confiance véritablement tragique de la justice, en ce que son personnel avec l'abolition de l'ancien régime et la perte de ce qu'il voyait comme son idéal absolu a perdu confiance en soi-même »).

4. ANONYME, « Was wir wollen », in *Die Justiz, Zeitschrift für Erneuerung des Deutschen Rechtswesens. Zugleich Organ des Republikanischen Richterbundes*, n° 1, vol. 1, Berlin, octobre 1925, p. 5 : « Nous devons cultiver l'esprit républicain pour qu'à nouveau l'État et le droit ne fassent qu'un ».

5. Voir *supra*, chapitre 2, section 1.2.1.

ihren Zusammenhang mit der Gesellschaftordnung, die gestürzt war, politisch und menschlich in die Opposition gedrängt worden waren »¹. À ses yeux, l'aristocratie et les classes dominantes se sont rendues coupables de lâcheté lorsque l'ancien régime s'est écroulé. Cette faute leur donne le devoir de pallier l'incurie de la police républicaine : en s'y substituant, Wenk, Hull, les Told s'opposent à Mabuse mais aussi à l'État. En France, en revanche, dans un contexte d'adoucissement du système pénal, les magistrats sont critiqués quand ils jurent avec les mœurs de l'époque. Colin Crisp note que, dans la production filmique des années 1930, le personnage du juge est caractérisé par sa raideur exagérée, comme s'ils avaient perdu leur humanité². Déjà, dans *Fatalitas !*, Martens, le juge de Palas, est décrit comme inflexible :

le magistrat classique à favoris et lèvres rases, l'ancien juge qui continue à être au tribunal dans toutes les fonctions de la vie. Pas un homme, mais une conscience qui ne cesse d'examiner les autres et toujours avec la plus grande sévérité... un de ces légistes que la loi Bérenger a rendus malades et qui ne trouvent des circonstances atténuantes à rien, ni à personne.³

Le juge est ici un personnage archaïque qui n'a pas su s'adapter à la mode et aux réformes du XX^e siècle. La loi Bérenger sur le sursis (« loi du pardon » du 26 mars 1891) fait référence à l'humanisation des peines sous la Troisième République et associe discrètement Martens à la magistrature du siècle dernier. Largement hostiles au régime républicain, les juges de l'ancien temps constituaient un élitisme de type aristocratique (fortune foncière, dynastie judiciaire, souci constant de respectabilité sociale et de dignité professionnelle). Il faut attendre la révolution et l'« épuration » de la justice en 1879-1883 pour que ce corps soit « républicanisé ». Sa démocratisation prend plus de temps et, si elle n'est pas complètement achevée durant l'entre-deux-guerres, elle transforme progressivement (par l'augmentation des appointements, l'ouverture de concours de recrutement) un privilège de classe en carrière méritocratique⁴. Le juge Martens, coupé du monde, n'a pu suivre le changement des sensibilités et des pratiques pénales. Ce personnage austère se trouve en porte-à-faux avec les réformes de la justice, devenue plus douce que lui. C'est justement cette relative douceur (le recul de la peine de mort ou la fin du bagne) qui dévoile les erreurs judiciaires. Les retours de bagnards innocents comme Palas mettent en cause le jugement et ne sont possibles que parce que l'emprisonnement tend à remplacer l'exécution. Plutôt que la corruption, on reproche aux juges leur morale datant du siècle dernier. Faut-il parler, comme dans la production weimarienne, de non-contemporanéité

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 12 : « ceux [...] qui, politiquement et humainement, avaient été poussés dans l'opposition politique à cause de leurs liens avec l'ancien ordre social qui s'était écroulé ».

2. CRISP Colin, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema*, op.cit., pp. 140-165.

3. LEROUX G., *Fatalitas !*, op.cit, p. 507

4. Il n'y a pas lieu de développer l'évolution qu'a connue le personnel judiciaire français durant la Troisième République. Pour plus de détails, on se reportera au chapitre « La banalisation du personnel judiciaire ? » in GARNOT Benoît, *Histoire de la justice. France, XVI^e-XXI^e siècle*, Paris : Éditions Gallimard, 2009, pp. 282-339 ; sur la mentalité des magistrats au XIX^e siècle et la « révolution judiciaire » de 1879-1883, on consultera ROYER Jean-Pierre, Renée MARTINAGE et Pierre LECOCQ, *Juges et notables au XIX^e siècle*, Paris : PUF, 1982, pp. 104-190 et pp. 359-375.

au sens que Bloch accordait à ce terme ? Si les juges de l'époque wilhelmienne fragilisent la République allemande, le magistrat rigoriste n'aurait plus sa place dans la justice française.

Une telle interprétation ne prendrait pas en compte la crise de confiance qui touche la France dès la fin des années 1920. On a largement reproché aux juges leur laxisme et l'opinion publique réclame désormais des magistrats sévères. La magistrature est moins souvent fustigée pour sa raideur que pour sa complaisance envers les « gros », les riches, et les deux cents familles. Alors qu'elle devrait être au service du peuple, la justice n'est douce qu'avec la haute société. Seuls les petits font les frais de ses errements. Dans *L'Étrange Monsieur Victor* (J. Grémillon, 1938), Victor (Raimu) en parlant de Bastien Robineau (Pierre Blanchar), cordonnier injustement déporté, déclare que l'exécution n'a heureusement presque plus cours, mais que cela rend d'autant plus criantes les erreurs judiciaires : « L'affaire Robineau, c'est l'affaire Dreyfus ». Il est intéressant que Victor fasse référence à Dreyfus alors que c'est une autre affaire qui vient de secouer la France¹. Cette déclaration révèle toute la duplicité du personnage. Le scandale Stavisky est celui de la justice achetée par le beau monde ; Dreyfus représente l'homme simple victime de l'injustice. Victor est un bourgeois truand qui a commis le crime pour lequel Bastien est déporté. Quand il fait référence à l'Affaire du siècle précédent, il évoque aussi Stavisky. Le bourgeois, coupable impuni, qui déplore les erreurs judiciaires accuse doublement la justice française.

Loin de protester contre le contrôle social, le public français peut être solidaire de la police, ainsi qu'en témoignent le succès de magazines tels que *Détective* ou la probité des personnages de policiers sympathiques. Juve dans *Fantômas* ou le commissaire Maigret sont avant tout des fonctionnaires de police, chargés de mission et respectant le règlement. Si la critique a noté que le personnage de Simenon prend quelques libertés, on le trouve souvent dans les locaux de la police judiciaire et il doit rendre des comptes à sa hiérarchie. Il prend même sa retraite en 1934, montrant que son rôle de justicier est avant tout un métier². Par ailleurs, il adopte une attitude républicaine égalitariste en ne prêtant pas garde au rang social des autres personnages, traversant, dès *Pietr-le-Letton*, les palaces comme un hall de gare³. La police est intègre, proche du peuple, mais parfois taxée d'inefficacité. C'est le cas lorsque Maigret considère la raideur ou la naïveté de certains de ses collègues ou encore dans des films comme *Pépé-le-Moko* où toute la première séquence est un constat d'échec de la police. Néanmoins, ces attaques ne mettent pas en cause l'honnêteté des fonctionnaires. Dans la production weimarienne, en revanche,

1. Paul Jankowski conclut ainsi son étude sur le scandale de 1934 : « L'affaire Stavisky était simplement le revers de l'affaire Dreyfus : un coupable en liberté succédait à un innocent envoyé à l'île du Diable, la justice civile à la justice militaire, une République sur la défensive à une République missionnaire » (*Cette vilaine Affaire Stavisky*, *op.cit.*, p. 404).

2. SIMENON G., *Maigret*, Paris : Éditions Arthème Fayard, 1934.

3. Cette indifférence est à l'origine de l'imperturbable pose de Maigret : sa « façon bien à lui de se camper quelque part » (*Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 17). Ainsi, quand il attend un suspect dans une gare : « Lui restait là, énorme, avec ses épaules impressionnantes qui dessinaient une grande ombre. On le bousculait et il n'oscillait pas plus qu'un mur » (*ibid.*, p. 11). De même, au palace le Majestic, « il formait en quelque sorte un bloc que l'atmosphère se refusait à assimiler ». En effet, Maigret ne change pas de manières devant le décorum, « le Majestic ne le digérait pas » (*ibid.*, p. 23) : il reste un bloc « dont la charpente était plébéienne » (*ibid.*, p. 17).

quand le fonctionnaire ne se distingue pas des institutions étatiques, il est isolé du reste de la population. Dans *M*, Lohmann est lié à sa hiérarchie : la séquence qui le fait entrer en scène est introduite, en *off*, par une discussion téléphonique entre le ministre et le chef de la police. La première apparition du commissaire, dans le bar, l'oppose d'emblée à une foule au milieu de laquelle est posée la caméra. Lohmann fait front à la pègre mais aussi au public. Il réitère son opposition, lors d'une réunion enfumée, en rejetant la collaboration du public (« *Mitarbeiten des Publikums...* »). Face à la caméra, il esquisse un geste de dégoût et s'exclame : « ...wenn ich bloß daran denke, krieg ich das kalte Kotzen... »¹. La désunion avec le peuple est d'autant plus sensible, par le montage alterné, que les truands aboutissent à la solution inverse : instaurer une surveillance populaire. Que la pègre, et non la police, trouve le criminel apparaît comme le désaveu d'un régime en rupture avec la population. Devoir aristocratique dans *Mabuse* ou milice populaire dans *M*, la justice est confisquée aux institutions.

Outre cette disjonction, le cinéma peut reprendre et transformer des images pour illustrer, de film en film, l'amenuisement de l'autorité policière. *Die Straße* de Grune contient une séquence récurrente dans la production weimarienne. Une petite fille au milieu de la rue n'ose traverser le flot des voitures ; un policier, levant le bras, arrête la circulation. L'agent structure le plan : point fixe sous l'éclairage d'un lampadaire quand le reste de l'image se compose d'ombres mobiles, il fige littéralement les voitures. La valorisation de la police républicaine est patente : l'agent sauve l'enfant abandonnée et arrête même un riche qui peste dans sa voiture. La répétition de cette image a été remarquée par Kracauer², mais nous l'interprétons différemment. Comparant le policier à Moïse devant la Mer rouge, Kracauer voit dans cette image une apologie de l'autorité, qui se retrouve dans plusieurs films. Certes, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (W. Ruttmann, 1927) reproduit à peu près la même séquence, mais des films comme *Asphalt* (J. May, 1929) et *M* présentent des différences notables. Dans le film de May, un jeune agent (Gustav Fröhlich) règle la circulation trépidante : un *splitscreen* divise l'écran en quatre, montrant un important trafic, tandis qu'une main gantée apparaît au centre comme le seul point fixe de cette nuée d'automobiles. Pourtant, un coup va être porté à l'autorité : une voiture manque de renverser l'agent. La jeune conductrice (Berry Amann) va séduire le policier, avant de le mener sur le chemin du crime. Dans *M*, la scène est plus furtive : Elsie Beckmann tente de traverser la chaussée, une voiture klaxonne et passe, un policier l'aide à franchir la rue. L'efficacité de l'agent n'est qu'apparente puisque la fillette est tuée quelques minutes plus tard. Dès la première séquence, Lang place le danger dans le hors-champ, en le signalant par des bruits *off*. Le policier n'agit que dans les limites de l'image, faisant respecter un imposant panneau de signalisation, tandis que le véritable péril est ailleurs. Alors que l'autorité du régime weimarien se dégrade, les images se transforment pour signifier une perte de confiance.

1. « Il suffit que j'y pense et j'ai envie de vomir... »

2. KRACAUER S., *De Caligari à Hitler*, *op. cit.*, p. 131.

Des figures récurrentes de l'autorité : le policier, l'enfant, la rue



Die Straße



*Berlin – Sinfonie
einer Großstadt*



M

La critique des institutions judiciaires et policières est ainsi révélatrice de faillites plus ou moins ponctuelles. Elle se développe dans des périodes de crises du pouvoir, mais ne met pas forcément en cause l'ensemble du système. Elle différencie le régime politique et son personnel, les pratiques judiciaires et les lois. Si la République française est relativement épargnée, la corruption est généralisée dans l'Amérique de la Prohibition ; mais c'est surtout dans l'Allemagne de Weimar que le malaise est le plus profond. Selon l'importance du vide laissé par ces faillites institutionnelles, un nouveau pouvoir est appelé à se mettre en place.

1.4. L'émergence d'un nouveau pouvoir ?

La critique des institutions ne vise pas forcément à détruire l'ordre établi ou à dénigrer les mesures disciplinaires. Ces attaques concernent rarement l'ensemble d'un système social – Brecht faisant presque figure d'exception dans notre corpus. Pour l'industrie culturelle, notamment hollywoodienne, la retenue est ordinaire, son idéologie étant résolument consensuelle. Les films les plus engagés de la Warner ne songent pas à renverser les fondements du système, mais plutôt à les rénover. De manière plus théorique, Foucault explique cette convergence entre la critique et la réforme par le caractère « strictement relationnel » des rapports de pouvoir qui « ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, d'appui, de saillie pour une prise »¹. Au creux de la contestation se trouve déjà le renforcement du contrôle social.

Comment s'opère cette rénovation ? On a déjà évoqué les appels à réformer les prisons ou à protéger la famille ; de même, la critique des institutions judiciaires œuvre à leur réhabilitation. Un policier corrompu et incapable fait désirer un justicier intègre et implacable. Parfois, la confiscation par l'État des pouvoirs policiers et judiciaires est remise en cause. La refonte s'opère alors par une redistribution des rôles lorsque des particuliers prennent en main le dispositif de contrôle : s'agit-il d'un contre-pouvoir ou d'une collaboration citoyenne ? Par ailleurs, ces changements induisent un déplacement de la configuration judiciaire : qui a le droit – juridique ou moral – de rendre justice ?

Les œuvres peuvent inciter à agir dans le cadre du système démocratique ou, plus directement, à faire justice soi-même. Ainsi émergent dans notre corpus des figures ambivalentes, entre truands et policiers. Cette redistribution des pouvoirs reste tributaire du contexte politique. Très sensible dans la production weimarienne, ce transfert reste limité dans le corpus français. Par ailleurs, si dans une démocratie libérale comme les États-Unis, le citoyen pallie les défaillances du système, de telles libertés ne sont plus permises sous le régime nazi.

1.4.1. Sursauts citoyens et pratiques extrajudiciaires

De nombreuses œuvres appellent à restaurer la justice. La figure truande sert *a posteriori* à combattre le crime. De manière exemplaire, ce n'est pas tant la mise à mort de Tony dans

1. FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op. cit., p. 126.

le roman de Trail que sa confession *post mortem* qui conduit à l'assainissement d'un système corrompu :

he had just written, with amazing brevity and directness, the most significantly damning indictment of American political machines ever composed. [...] Its publication, unknown to him, was to cause the suicide of half a dozen prominent men, the ruination of innumerable others, a complete reorganization of the government and police administration of not only that city but many others ; and, by its revelation to the common voter behind the scenes of activities of so-called public servants, and their close connection with the underworld, was to prove the most powerful weapon of modern times for the restoration of decent, dependable government in the larger cities¹.

Le testament de Tony est à rapprocher du roman de Trail lui-même. Le style est similaire (« brevity and directness »), les sujets se rejoignent (« indictment of American political machines ») et les objectifs avoués convergent (« the restoration of decent, dependable government »). Ironiquement, *Scarface*, avec ses tueries et ses fusillades, devient une arme de justice (« the most powerful weapon »). L'action à mener pour cette rénovation est indiquée par la mention du *common voter* : l'usage du pouvoir démocratique par des citoyens conscients de la situation. La sanction électorale est en effet la solution la plus souvent suggérée par le corpus américain, suivant une doctrine de démocratie libérale. Les classiques du film de gangsters lancent des appels clairs au public. Les cartons des pré-génériques de *Little Caesar* et *The Public Enemy* ont été ajoutés en 1954 pour rappeler que ces œuvres « had a great effect on public opinion [...] and suggested the necessity of a nation-wide house cleaning »². Cette « suggestion » est encore plus explicite dans *Scarface* dont le premier carton reprend les termes du roman, en définissant le film comme une accusation (« an indictment ») et son objectif de la manière suivante : « the purpose of this picture is to demand to the government : “What are you going to do about it ?” The government is your government. What are YOU going to do about it ? »³. Cette dernière question est presque oratoire. Les remèdes au gangstérisme sont clairement indiqués. Quand Gaffney (Boris Karloff) importe en toute impunité des mitrailleuses, il explique à son complice : « There's no law against bringing guns into the state, and we can buy all we want »⁴. Plus tard, un directeur de journal en une pose injonctive – plan en pied, face à la caméra, pointant le doigt vers l'objectif – exhorte le

1. TRAIL A., *Scarface, op.cit.*, p. 129 : « il venait juste d'écrire avec une concision étonnante, sans ambages, le plus grave acte d'accusation jamais formulé contre la machinerie politique américaine. [...] Sa publication, dont il ne fut jamais témoin, causa le suicide d'une demi-douzaine d'hommes haut placés, la ruine de bien d'autres, innombrables, une réorganisation complète des administrations gouvernementales et policières dans cette ville, et dans beaucoup d'autres ; et ces révélations, en dessillant l'électeur moyen, en lui dévoilant ce qui se passait dans les coulisses des activités des prétendus serviteurs de l'État et les étroites relations qu'ils entretenaient avec la pègre, ces révélations donc devaient être l'arme la plus puissante des temps modernes pour restaurer une administration décente et digne de confiance dans les grandes villes ».

2. « ont eu un grand impact sur l'opinion publique [...] et ont montré la nécessité de faire le ménage dans toute la nation ».

3. « Le but de ce film est de demander au gouvernement : “Qu'allez-vous faire contre ça ?” Ce gouvernement est votre gouvernement. Qu'allez-VOUS faire contre ça ? ».

4. « Il n'y a pas de lois qui interdisent d'importer des armes dans l'état et nous pouvons en acheter autant que nous voulons ».

public : « Put teeth in the Deportation Act »¹. Dans les romans comme dans les films, qu'il s'agisse d'une définition du travail d'écriture, d'un carton ou d'une adresse à la caméra, ces « appels » sont explicites : aucun doute ne devait subsister quant à l'objectif des œuvres.

Ajoutons deux remarques à propos de ces annonces. Premièrement, il ne faut évidemment pas réduire les œuvres à ces imprécations sécuritaires. L'appel à un sursaut citoyen rend acceptable le spectacle, souvent séduisant, de la violence et du triomphe criminels². Cette justification par la prise à parti du public témoigne plutôt d'un conflit de pouvoirs entre les instances morales et les producteurs de l'œuvre. Ainsi, dans *Scarface*, le carton d'avertissement, destiné à réduire la polysémie du film, fut recommandé par l'administration Hays au même titre que la séquence avec le directeur du journal. Le carton parce qu'il exhibe le X fatidique rappelle qu'il est un produit de la censure. De plus, il retourne ironiquement les accusations d'immoralité lancées contre l'œuvre : ce n'est pas le film, mais le gouvernement et le public qui sont responsables de la criminalité. Deuxièmement, ces appels continuent après la reprise en main policière de 1933-1934 avec des films comme *Bullets or Ballots* et «*G*»*Men* qui prônent un élargissement des pouvoirs et de la juridiction des agents fédéraux. Comme on l'a dit, ces dernières œuvres peuvent apparaître comme des justifications *a posteriori* puisque la réaction policière a déjà eu lieu. En rappelant le bien-fondé de ces mesures, elles encouragent à ne pas baisser la garde, à voter de nouveaux pouvoirs et de nouveaux crédits. Hoover explique, en 1937, la disparition du pillier de banques par une saine réaction du public³ et conclut ainsi son article : « Public opinion can do the same for other forms of crime [...] ». La réaction enclenchée ne se contente pas d'atteindre ses objectifs, elle s'étend à des domaines voisins, homogénéisant le contrôle social : Capone et Dillinger vaincus, c'est désormais la criminalité sous toutes ses formes qu'il faut attaquer.

D'autres œuvres prennent une voie plus directe que la solution électorale. L'argument a déjà été évoqué : puisque le criminel profite de la corruption institutionnelle, il faut faire justice en dehors de toute institution⁴. Dans le corpus cinématographique américain, on trouve surtout

1. « Faites appliquer la loi de déportation ».

2. Un journaliste de l'époque ne se méprend pas sur les effets de ces cartons quand il écrit : « The lesson of such film is never taught by incidental sermons but by the life that we see being lived » (HAMILTON James S., «*Scarface*», *The National Board of Review Magazine*, mars 1932, cit. in KAUFMANN S., *American Film Criticism*, op. cit., p. 261 : « la moralité d'un tel film n'est pas dictée par des sermons superflus mais par la vie qui a été menée devant nos yeux »).

3. HOOVER, J.E., « Goodbye, Bank-Robber ! », *Los Angeles Times*, 26 décembre 1937, art. cit., p. 113 : « [a cry of protest] rose to a surging roar which became thunderous in its demands, and those demands were answered by far-seeing men who had been forced by the very lethargy of the public to wait for just this protest » (« un cri de protestation s'amplifia en un rugissement d'exigences qui grondaient comme le tonnerre, et à ces exigences répondirent des hommes visionnaires qui, auparavant contraints par la léthargie profonde du public, n'attendaient que cette protestation »). On pourrait rapprocher ces propos du motif du « chien de garde » que Löwenthal a analysé dans le discours des agitateurs américains. Le public serait un géant endormi qui aurait pu facilement se débarrasser de ses ennemis s'il avait ouvert les yeux plus tôt. C'est à l'agitateur qu'il revient de réveiller cette force. Comme l'explique Löwenthal, cet éveil n'est pas une prise de conscience plus élevée de la situation politique mais un signal de déchaînement meurtrier. Voir LÖWENTHAL L., « Watchdog of order », in *False Prophets*, op. cit., pp. 122-128.

4. Ainsi, Löwenthal résume ce poncif de l'agitation politique : « The enemy is offered as legitimate quarry. Because the enemy commits such criminal deed with impunity, can the agitator's followers feel any squeamish-

ce motif milicien au début des années 1930 quand le gangstérisme – réel ou filmique –, la crise économique et le discrédit institutionnel sont à leur apogée. Les critiques citent souvent des titres comme *The Beast of the City* (*La Bête de la cité*, Charles Brabin, 1932) ou *This Day and Age* (*Le Triomphe de la jeunesse*, Cecil B. DeMille, 1933) où des groupes de *vigilantes* rendent la justice de manière expéditive. Même s'il est vrai que le Code n'était pas encore entré en vigueur, ces films sont plutôt bien reçus par les instances de contrôle : *The Secret Six* (G. Hill, 1931) est le premier film à passer la commission de censure de Chicago sans subir de coupures, alors que les six justiciers secrets sont critiquables, n'étant pas des agents réguliers puisque le chef de la police les a recrutés après avoir été limogé par un maire véreux ; *The Beast of the City* bénéficie d'un prologue écrit par Hoover, en dépit de ou grâce à la fusillade finale provoquée par des policiers qui passent outre leur hiérarchie corrompue. Plus que la confiscation du pouvoir exécutif, c'est la lutte contre le crime qui est valorisée. Pour Clarens, ces œuvres sont influencées par le mythe américain de la frontière¹ – et son personnage du marshal –, illustrant un repli, compréhensible en ces temps de crise, face à une modernité prédatrice². Il serait exagéré de taxer ces films de fascisants dans la mesure où ils s'efforcent de rendre leur propos acceptable dans une société démocratique. Ainsi, Clarens souligne que DeMille dans *This Day and Age* tente de se concilier le public conservateur et libéral. Il inclut parmi les victimes des gangsters des stéréotypes de juifs et des noirs. Une fois justifié, le lynchage est par ailleurs assez bénin puisque le truand est livré à la police après avoir signé des aveux³. Enfin, le message est parfois à comprendre de manière plus subtile, sous l'angle de la fable, comme c'est le cas dans *Gabriel over the White House* (Gregory La Cava, 1933)⁴.

Ce penchant pour une justice extrajudiciaire est également sensible dans la production weimarienne. En 1924, Theodor Lessing, rendant compte pour le *Prager Tagblatt* du procès de Fritz Haarmann, voleur et tueur en série de Hanovre, s'attaque violemment aux agents et magistrats qui ont protégé cet indicateur de police. À la fin d'un de ses articles, il s'interroge sur le châtement à infliger : l'institution judiciaire ne peut donner une peine légitime et, quand bien même, elle ne pourrait compenser l'horreur des faits. « Selbstmord oder schnelle Lynchjustiz (so tief wir sie sonst verachten) wären noch das befriedigendste gewesen »⁵, conclut amère-

ness about the methods to be used in retaliation? There is nothing left but for the followers to take the law into their own hands... » (*ibid.*, pp. 62-63 : « L'ennemi est offert comme une proie légitime. Puisqu'il commet impunément de tels forfaits, comment les partisans de l'agitateur peuvent-ils faire preuve de sensiblerie quant aux méthodes à employer pour le punir? Ils n'ont pas d'autre choix que de prendre la loi en main... »)

1. On notera par exemple que *Beast of the City* est une adaptation urbaine du roman de Burnett *Saint Johnson* (1930) relatant le combat de Wyatt Earp à Tombstone. La fusillade finale, aussi bien par les attitudes des personnages que par les prises de vue, rappelle les séquences de duel au western.

2. Voir CLARENS C., *Crime Movies, op.cit.*, pp. 76-78.

3. *Ibid.*, p. 81.

4. Voir à ce sujet la mise au point de Jean-Loup Bourget dans *Hollywood : la norme et la marge, op. cit.*, pp. 160-162.

5. LESSING T., « Der Haarman-Prozeß », repr. in KECK Annette et POOLE Ralph J. (sous la dir. de), *Serial Killers : Das Buch der blutigen Taten*, Leipzig : Reclam Verlag, 1997, p. 59 : « Le suicide ou le lynchage (aussi méprisable que soit par ailleurs cette justice expéditive) auraient été les solutions les plus satisfaisantes ». On trouve la même citation, à peine retouchée, dans le livre que Lessing fit paraître après le procès : « Nur Zweierlei konnte versöhnen : das Sittlichste oder das Natürlichste : Selbstmord [...], oder – schnelle Lynchjustiz... » (LESSING

ment Lessing dans un article de 1925. Qu'un intellectuel, pacifiste, écrivant pour un journal républicain se résigne à une justice hors-la-loi donne la mesure du pessimisme de cette époque. Dans une République illégitime, les vrais justiciers se trouvent en marge de la loi. Dans le *Mabuse* de Jacques, Wenk qui recrute ses alliés parmi les civils, et arrête un lieutenant de Mabuse déguisé en policier. Inversement, *M* montre des truands se transformant en policiers. La séquence qui illustre ce changement de rôles est célèbre : en un montage alterné, des plans sur les réunions des bandits et sur des inspecteurs se répondent par des raccords de gestes ou de paroles. La fumée ajoute à la confusion et l'on passe indifféremment de la police à la pègre. Celle-ci remplit les fonctions de celle-là et Schränker, à la fin de la traque, apparaît même vêtu d'un uniforme de policier. Cet échange de costumes est le signe d'une redistribution des pouvoirs. Voie électorale ou justice extrajudiciaire, la refonte des dispositifs de contrôle induit une reconfiguration de ses acteurs. Les juges corrompus et les policiers incapables sont récusés, mais qui va prendre leur place ?

1.4.2. Des justiciers marginaux : une redistribution des pouvoirs ?

Distinguons brièvement trois figures, aux frontières de la loi, susceptibles d'incarner un renouveau de la justice : le policier indépendant, le bandit justicier et, plus ambigu, le détective privé. Ces personnages ne s'embarrassent pas des procédures juridiques ; le plus important est d'être autonome. À la fois agent de l'ordre et contre-pouvoir, une figure comme le détective privé est moins fréquente en France, voire écartée sous un régime nazi refusant toute concurrence policière.

Pour représenter un renouveau de la justice, il faut affirmer son indépendance par rapport au système corrompu, même et surtout si on appartient à l'institution. Hoover dans ses discours vante l'émancipation des agents fédéraux par rapport au reste du système et notamment aux pouvoirs locaux¹. Ainsi, le chef de police qui recrute Robinson dans *Bullets or Ballots* demande une complète indépendance par rapport aux juges et aux dirigeants de la ville. Dans "G" Men, Eddie parle ainsi des agents fédéraux : « When they tackle a job, they stick to it 'til

T., Haarmann : *Die Geschichte eines Werwolfs*, Francfort s./Main : Luchterhand Literaturverlag, 1989, p. 116 : « Seules deux choses pouvaient apaiser les esprits : la plus digne ou la plus naturelle : le suicide [...], ou – la justice expéditive du lynchage »).

1. Il faut ici rappeler l'importance de la notion d'indépendance politique dans l'histoire du FBI. En effet, le Bureau of Investigation a été créé en 1908 par Theodore Roosevelt, pour enquêter sur la corruption du Congrès. Conçu d'emblée comme une arme contre les politiciens véreux, il restait cependant aux mains du gouvernement. Lors du procès contre Burton K. Wheeler en 1924, il est apparu clairement que les ministres de la Justice et de l'Intérieur avaient tenté de piéger le gouverneur du Montana avec l'aide du Bureau. Décrédibilisée, l'agence se fait plus discrète jusqu'à la *war on crime*. Sa réhabilitation passe notamment par ses prétentions à résoudre le crime de manière scientifique – donc apolitique – et sur les incessantes déclarations d'indépendance de son chef. Sur l'évolution du FBI et le rôle de J.E. Hoover dans la construction de sa mythologie, voir POWERS Richard G., « J. Edgar Hoover and the Detective Hero », in LANDRUM Larry N., Pat BROWNE et Ray B. BROWNE, *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green, Ohio : Popular Press, 1976, pp. 203-228 et O'REILLY Kenneth, « A New Deal for the FBI : The Roosevelt Administration, Crime Control, and National Security », in *The Journal of American History*, vol. LXIX, n° 3, décembre 1982, pp. 638-658.

it's finished and no fat-faced politician standing around telling them what to do »¹. L'efficacité est fille d'autonomie. Il n'est pas rare qu'un personnage accumule les fonctions, faisant fi des tracasseries administratives telles que la séparation des pouvoirs. La critique a ainsi souvent remarqué qu'un fonctionnaire comme Wenk dans *Mabuse* jouait à la fois le rôle de procureur, de juge et de policier, de la même manière que Schränker dans le procès final de *M*.

Les truands justiciers ne sont, par définition, pas tenus par le droit ou les machineries judiciaires. En Allemagne, avec le divorce du peuple et de la République, ils incarnent souvent une justice populaire, légitime car opposée au système. L'idée est patente dans des œuvres comme *Schinderhannes* de Zuckmayer où le brigand se dresse contre une police asservie par l'ennemi français. Le bandit est certes dans l'illégalité, mais ces lois étrangères sont illégitimes. Quand il déclenche la révolte paysanne, il refuse son statut de criminel : « Die schreiben mich an die Wand, als Staatsverbrecher – gut ! [...] Ich will's euch weise, wie ma de Hunsrück säubert »². *Schinderhannes* œuvre pour la justice car il est du côté du peuple allemand, ne volant que ceux qui pactisent avec les Français. Plus que la loi, il fait triompher la morale. Ainsi, un riche marchand s'indigne que les pauvres le défendent et chantent ses louanges dans une auberge : « Hawwe Sie denn gar kein Rechtsgefühl ? », ce à quoi un tailleur de pierre lui répond : « Vielleicht mehr als Sie ! »³. En effet, le respect du droit (*Recht*) importe moins que le sentiment de justice (*Rechtsgefühl*). Hors-la-loi dans un système immoral⁴, le bandit éthique bouleverse la configuration judiciaire.

C'est aussi le cas d'une figure située hors des cadres de l'État et qui s'est largement développée au XIX^e siècle : le détective privé prend, dans l'air vicié des États-Unis des années 1920, des allures brutales, amORALES, bref *hard-boiled*. Dans un entretien à *Black Mask* en 1927, Carroll J. Daly, reconnaît que ses personnages sont une réponse aux carences juridiques : « the law is too cumbersome, too full of loopholes to be of much use »⁵. Aux lois trop rigides pour s'adapter au quotidien, trop larges pour ne pas être détournées, le détective oppose une justice pratique et indépendante⁶. Il dame le pion aux juges corrompus et aux avocats marron

1. « Quand ils s'attellent à un boulot, il le mène jusqu'au bout et il n'y a pas de politicien bouffi qui se tient là à leur dire ce qu'ils doivent faire ».

2. ZUCKMAYER C., *Schinderhannes*, *op.cit.*, p. 54 : « Ils m'inscrivent comme criminel d'État sur les murs – bien ! [...] Je vais leur montrer comment on nettoie le Hunsrück [...] ».

3. p. 12 : « Vous n'avez donc pas le sens de la justice ? » ; « Peut-être plus que vous ! ».

4. On peut à ce propos signaler un film plus tardif, *Panzerkreuzer Sebastopol* (*Le Cuirassé Sébastopol*, Karl Anton, 1936). Imprégné de propagande nazie, il raconte la prise de pouvoir des bolcheviks en 1917 en rade de Sébastopol. Les nouveaux maîtres de la ville sont montrés comme de cruels pillards et des tueurs sadiques. Pour échapper à ce gouvernement criminel, Maria (Camilla Horn), fille du gouverneur, se réfugie avec son père (Theodor Loos) dans un bordel du port. Cet établissement qui devient le foyer de la contre-révolution (la mère maquerelle se sacrifiant même dans la lutte) apparaît paradoxalement comme le seul lieu où la morale ait encore cours. Symboliquement, le bouge se nomme *Freiheit* (« Liberté ») : ce nom qui évoquait une licence érotique prend un nouveau sens politique face à la tyrannie.

5. *Cit. in* NOLAN W.B., *The Black Mask Boys*, *op. cit.*, p. 39 : « la loi est trop encombrante, trop parsemée d'échappatoires pour être vraiment utile ».

6. Ses exigences d'autonomie ne sont pas moins fréquentes que celles des agents fédéraux. Ainsi, le détective de *Red Harvest* prévient son client : « I'd have to have a free hand – no favors to anybody – run the job as I pleased ».

par ses méthodes expéditives. À la lisière du crime, il occupe une place ambivalente dans le schéma actantiel des personnages. S'opposant aux gangsters, bien qu'assimilé à eux (par ses méthodes, son physique, sa réputation), il n'est pas non plus un adjuvant des forces de l'ordre. S'il prétend que l'objet de sa quête est fiduciaire (l'énoncé de ses honoraires appartient aux lieux communs du genre), il cherche surtout la justice, mais en dehors des lois et de la morale. L'émetteur de cette quête est bien sûr son client, mais il n'en est pas forcément le bénéficiaire, puisque le détective – dans *The Maltese Falcon* de Hammett par exemple – peut découvrir qu'il a été employé par des criminels et, d'adjuvant, il se transforme en opposant. Ces aspects, largement détaillés par la critique littéraire, sont résumés par Terry Mack, un des premiers détectives *hard-boiled* : « I ain't a crook, and I ain't a dick ; I play the game on the level, in my own way. I'm in the center of a triangle ; between the crook and the police and the victim »¹. Cette instabilité actantielle témoigne d'une défiance face aux institutions et d'une certaine tradition libérale, réticente à la confiscation du pouvoir policier par l'État. En effet, les détectives ont pu prospérer car ils servaient des intérêts privés que les pouvoirs publics ne pouvaient contenter. Historiquement, ils sont entrés au service du patronat, brisant des grèves ou enquêtant sur des responsables syndicaux ; littérairement, ils ont pu représenter un espoir de justice pour l'individu aux prises avec un système corrompu².

L'autonomie du justicier n'est tolérée que dans une certaine mesure. Le détective privé est sensiblement moins présent là où les institutions ne souffrent pas d'un discrédit flagrant. En France, la police privée, bien qu'ayant émergé vers 1840 et essaimant dans toutes les grandes villes durant les années 1920, n'obtient une existence légale qu'avec la loi de septembre 1942. La reconnaissance juridique est laborieuse ; l'image de la profession est encore plus calamiteuse. Non sans raison, le public considère les détectives comme des instruments de basse besogne, les assimilant à une surveillance syndicale ou conjugale (la « brigade des cocus »). Même le magazine *Détective* ne leur accorde qu'une place très réduite. Seuls les plus grands noms comme Paul Rochat ou Ashelbé (Henri La Barthe, un des fondateurs du magazine) y signent des articles. Le périodique leur préfère les policiers, les criminalistes ou les journalistes d'investigation. Ce penchant se retrouve dans la littérature : à l'âge d'or du détective anglo-saxon, les romans privilégient des Juve ou des Maigret. Le commissaire de Simenon jure même à son chef qu'il ne louera jamais ses services à des officines privées³. À la lecture de l'ouvrage de D. Kalifa⁴, la faiblesse des détectives français semble avoir plusieurs causes. Outre leur relatif amateurisme, leur réputation fut écornée par les magistrats, les policiers et les journalistes qui les considéraient comme des concurrents. Par ailleurs, bien que présente, la méfiance libérale

(HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 30 : « Je devrais avoir carte blanche – aucun passe-droit pour personne – et faire le boulot comme je l'entends »).

1. DALY C.J., « Three Gun Kelly », in *The Black Mask Boys*, *op. cit.*, p. 43 : « je ne suis pas un truand et je ne suis pas un flic ; je joue le jeu réglo, à ma manière. Je suis au centre d'un triangle, entre le truand, la police et la victime ».

2. À ce sujet, on consultera avec intérêt les pages que consacre Benoît Tadié aux rôles historique et littéraire du détective privé in *Le Polar américain*, *op. cit.*, pp. 155-186.

3. SIMENON G., *L'Écluse n° 1*, in *Œuvres complètes*, V, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967 [1933], p. 204.

4. KALIFA D., *Histoire des détectives privés en France (1832-1942)*, Paris : Nouveau monde édition, 2007.

à l'égard des régulations étatiques est moins forte qu'aux États-Unis. Certes, il existe des justiciers indépendants dans le corpus français, mais il s'agit plutôt de journalistes¹ (Rouletabille) ou d'aventuriers (Arsène Lupin) et presque jamais de professionnels du renseignement. Le justicier autonome, le plus souvent, livre le coupable et s'en remet à la police.

Que l'idéologie libérale soit plus franchement étranglée et le détective disparaît totalement de la production culturelle. En Allemagne nazie, le pouvoir policier ne se partage pas. Un film comme *Großalarm* de Jacoby est sans ambiguïté à ce sujet. Paul et les livreurs de journaux mettent au point un système de surveillance qui rappelle celui de *M* : sous couvert de faire leur travail, ils peuvent suivre les truands sans éveiller l'attention. Leur filature échoue lamentablement. Chez Lang, la surveillance des mendiants répartis dans la ville donne lieu à des *travelings* qui balayent les rues. Celle des livreurs chez Jacoby se résume à un plan fixe alors qu'ils attendent, réunis en un seul point, le signal de Paul, assommé par les bandits. C'est seulement lorsqu'ils préviennent la police qu'un impressionnant dispositif quadrille tout le pays et repère rapidement les truands avant de les éliminer. Le message est clair : ni la pègre ni le peuple ne peuvent rivaliser avec le pouvoir policier. Ce monopole étatique de la surveillance se traduit aussi par une dévalorisation du personnage du détective. De plus en plus souvent, parmi les critiques littéraires, des voix se font entendre pour fustiger l'utilisation des officines privées². Après les journées de travail de la *Reichsschriftumsstelle* sur la paralittérature (22-23 novembre 1935), la résolution est prise : « Es geht nicht an, daß der Privatdetektiv Held der Handlung bleibe »³. Le détective privé n'apparaît qu'exceptionnellement dans le *Krimi* du Troisième Reich et il est presque toujours tourné en ridicule. Dans *Zehn einwandfreie Alibis* de Finke, il est réduit à colporter des ragots conjugaux. Dans une nouvelle de Michael Zwick, intitulée « Der Detektiv », le roman de détection est parodié : un retraité dont les lectures lui font voir « in allem ein verbrecherisches Element »⁴ – est un Don Quichotte du *Krimi*. Pipe à la bouche, coiffé d'un chapeau grotesque, il enquête sur une montre égarée. Conformément aux classiques

1. Précisons que, depuis la loi de 1881 sur la liberté de la presse, les journaux ont pris l'habitude de mener leur propre enquête sur les affaires criminelles qui passionnent leurs lecteurs. Ceci est d'autant plus vrai quand on suspecte la justice d'être entravée par les dirigeants politiques. L'attrait romanesque n'était pas non plus le moindre des arguments pour attirer le public. Ainsi, en 1934, pour enquêter sur la mort de Prince dans l'affaire Stavisky, *Paris-Soir* fit appel à Georges Simenon et à trois inspecteurs à la retraite de Scotland Yard. L'ombre de Maigret et du roman anglo-saxon planait sur les faits-divers réels. Après tout, la littérature n'était-elle pas à même de résoudre idéalement le crime, quand les institutions judiciaires étaient embourbées dans les dysfonctionnements du quotidien ?

2. Ainsi, considérant les *Krimis*, Erich Langenbucher s'indigne : « Der Polizei als Hüterin der Ordnung steht in den zahlreichsten Fällen der soviel klügere Privatdetektiv gegenüber » (LANGENBUCHER E., « „Der Teufel spielt Verstecken“ oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans », in *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*, Leipzig-Berlin, 3^e année, février 1939, n° 2, pp. 40-41 : « Dans de très nombreux cas, à la police, s'oppose le détective, bien plus malin que les gardiens de l'ordre »).

3. « Arbeitstagung der Reichsschriftumsstelle für die Verleger von Unterhaltungs- und Volksliteratur », in *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, vol. CII, n° 276, 28 novembre 1935, p. 1015 : « il n'est plus possible que le détective privé demeure le héros de l'intrigue ».

4. ZWICK M., « Der Detektiv », in *8 Minuten und andere Kriminalfälle*, op.cit., p. 41 : « en toutes choses un élément criminel ».

du genre, le détective disparaît une journée entière juste avant la résolution de l'intrigue : la montre est retrouvée par la femme de ménage et le ridicule Sherlock Holmes revient en piteux état, rossé par des villageois qu'il a accusés. La dévalorisation du détective trahit le refus de tout contre-pouvoir. Avec Hitler à la chancellerie, les anciens renégats arrivent aux commandes d'un État autrefois honni. Une fois le pouvoir renversé, les justiciers doivent se trouver parmi les fonctionnaires et non plus dans les bas-fonds. Le romantisme du bandit est beaucoup moins toléré, surtout après l'été 1934 et l'élimination des SA – faction rivale, populaire et surtout voulant poursuivre la révolution. Ainsi, les mises en scène de *Die Räuber* de Schiller, auparavant une des pièces favorites de Hitler, se font de plus en plus rares¹. D'autres bandits s'assagissent, tel Schinderhannes, dont l'histoire fait l'objet d'une nouvelle pièce, exemplaire du *Thingspiel* nazi, écrite en 1935 par Rudolf Opitz. Ce drame met en scène un personnage soi-disant fidèle à la réalité historique, c'est-à-dire moins héroïque : « So tritt er auf, nicht edler als er war./ Kein Held, des Ruhm zu mehren wäre »². De manière significative, le bandit rhénan n'est pas exécuté ; il finit par s'engager dans l'armée sur les exhortations de sa mère. La figure d'une justice indépendante est forcée de rentrer dans le rang.

Les truands : des opposants au pouvoir ? Les personnages pointent certes les carences des institutions, mais ils permettent d'en réclamer la refonte. À ce titre, le contrôle social instrumentalise sa propre contestation. On pourrait dire que les truands l'irritent : une dynamique s'enclenche entre piques contre l'ordre établi et mesures de répression. Le maillage social se resserre parce que les truands semblent y échapper. Ce mouvement permet une redistribution des pouvoirs, sauf dans les aires totalitaires, et fait participer le public au système de contrôle. Les truands persuadent la population qu'une détection scientifique et une surveillance omniprésente sont nécessaires.

2. Des contrôles resserrés pour des truands omniprésents

Les figures de truand ne justifient pas seulement un renforcement du contrôle social. Elles en indiquent les modalités. En effet, de nombreuses œuvres répondent implicitement à la question : comment repérer le truand ? En expliquant les méthodes d'identification et d'arrestation, elles affirment la scientificité de la police, démontrent l'efficacité du système de surveillance et,

1. Sur la réception et l'embrigadement de Schiller par le régime nazi, on consultera l'étude de RUPPELT Georg, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland : der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1979. Pour comprendre l'engouement dont le dramaturge a fait l'objet au début du Troisième Reich, il suffit de considérer l'ouvrage de propagande de FABRICIS Hans, *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*, Berlin-Schöneberg : Verlag Deutsche Kultur-Wacht, 1934 [2^e édition].

2. OPITZ Rudolf : *Schinderhannes, Freilichtspiel für die Festung bei Kirchweiler*, Idar-Oberstein : C.G. Kaiser, 1936, p. 5 : « Il n'apparaît pas plus noble qu'il ne le fut. / Pas un héros dont il faudrait exagérer la gloire ».

ce faisant, impressionnent le public. Néanmoins, elles ne le rassurent pas pour autant

Les figures criminelles peuvent encore échapper à la police, justifiant de nouveaux contrôles par l'inquiétude qu'elles inspirent. Ces craintes s'appuient sur une rhétorique de l'insécurité, différente selon les médias, mais avec quelques motifs communs tels que l'invisibilité et la banalité du truand. Bien entendu, ces évasions et ces traques ne se réduisent pas à des stratégies politiques. Elles peuvent rejoindre les préoccupations personnelles des auteurs, des éléments biographiques, telle la paranoïa de Fritz Lang. Surtout, les investigations, les fuites et les arrestations se prêtent à une narration capable de captiver le public¹. L'enquête policière est à la fois traque et récit. L'industrie culturelle trouve dans la chasse aux truands une matrice d'histoires trépidantes donc rentables. Le divertissement et le contrôle social se rencontrent dans une dynamique de dépiages et d'échappatoires.

2.1. Identification scientifique et invisibilité

Le besoin d'identification, au fondement de la procédure judiciaire, s'est accru avec le développement de la criminologie. Il s'agit d'identifier non seulement le coupable – lier un acte à une personne –, mais aussi la délinquance – reconnaître le récidiviste ou déceler une criminalité latente. Tout en s'appuyant sur des représentations culturelles plus anciennes comme l'œil de la loi, les œuvres se font l'écho des avancées techniques qui permettent de démasquer le truand. Démonstration de force de la police scientifique ? Les œuvres mettent aussi à mal son infailibilité. La science n'estompe pas la peur. L'invisibilité du truand est un élément important de la rhétorique de l'insécurité. En Allemagne et aux États-Unis, le truand devient imperceptible de deux manières : il peut se confondre avec l'homme ordinaire ou, au cinéma, se réfugier dans le hors-champ.

2.1.1. L'œil de la loi

Dans l'entre-deux-guerres, les récents progrès techniques trouvent leurs applications dans les systèmes de surveillance en général et chez la police en particulier². La photographie

1. Ainsi, Carlo Ginzburg, associant la recherche d'indices à l'activité du chasseur, remarque que ces deux activités donnent toujours lieu soit à une action, soit à une narration : « Ces faits sont toujours disposés par l'observateur de manière à donner lieu à une séquence narrative, dont la formulation la plus simple serait "quelqu'un est passé par là" » (GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris : Flammarion, 1989, p. 149).

2. Il existe une pléthore d'essais concernant les technologies de contrôle, l'anthropométrie et la biopolitique en général. Il n'est pas question d'en dresser ici une bibliographie exhaustive. Dans l'ensemble, nous nous appuyons sur les observations de Foucault dans *Surveiller et Punir* et *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Paris : Gallimard-Seuil, 2004. Plus spécifiquement, nous nous sommes référés aux études suivantes : SEKULA Allan, « The Body and the Archive », *October*, vol. XXXIX, hiver 1986, pp. 3-64 ; PHILIPP S., « Identifying the Criminal », in PHILIPP S. S., M. HAWORTH-BOOTH et C. SQUIERS (sous la dir. de), *Police Pictures, op.cit.*, pp. 11-31. ; LEVIN Thomas Y., Ursula FROHNE et Peter WEIBEL, *[Ctrl] Space : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge (Massachusetts) : Massachusetts Institute of Technology Press, 2002 ; WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher, op.cit.* ; PIAZZA Pierre, « La fabrique "bertillonienne" »

devient un moyen de contrôle efficace. En 1854, la police de San Francisco, bientôt imitée dans tout le pays, commence à réaliser des daguerréotypes de criminels. Les « rogues' galleries », comprenant une carte d'informations sur chaque délinquant, voient le jour avant d'être améliorées par le système du Français Alphonse Bertillon. Cet employé de la Préfecture de police de Paris met au point, dans les années 1870-1880, une méthode de mesures anthropométriques, qu'il complète par des photographies identificatoires et l'instauration du « portrait parlé » réduisant la subjectivité de la vision par une « description précise établie en termes appropriés d'après des pièces d'une authenticité indiscutable »¹. Le corps délinquant est désormais mesuré, photographié et catégorisé. Le succès du « bertillonnage » est mondial. Il est adopté par les polices américaines et allemandes dès la fin du XIX^e siècle. En France, il contribue à l'élaboration des cartes d'identité et autres carnets anthropométriques qui s'imposent durant les années 1910-1930². Un nouveau pas est franchi avec le perfectionnement de la dactyloscopie. Ayant remarqué, en 1877, l'utilisation de l'empreinte digitale par la population locale, un administrateur du Bengale, Sir Edward Henry, met au point – en collaboration avec F. Galton – un système d'identification encore plus fiable que le bertillonnage. Sa *Classification and Use of Finger Prints* publiée en 1900 connaît huit rééditions jusqu'à la fin des années 1930. La pratique s'étend à l'étranger, comme en témoignent les travaux de Bertillon (procès de Henri Scheffer, 1902-1903), d'Edmond Locard (affaire de la rue Ravat, 1910) et Robert Heindl (*System und Praxis der Daktyloskopie*, 1922). Aux États-Unis, J. E. Hoover prône la constitution d'un fichier national d'empreintes. Il s'intéresse aux procédés d'identification dès les années 1920 et publie des articles assez fouillés à ce propos³. À partir de 1930, ses textes destinés au grand public⁴ promeuvent l'utilisation d'un fichier national qui compte déjà 2,5 millions de personnes en 1931 et connaît une croissance exponentielle avec la *war on crime* et la lutte contre les activités anti-américaines⁵.

Les particuliers se servent également de ces nouvelles techniques, instaurant une forme indirecte de contrôle quotidien. La miniaturisation des appareils permet de photographier

de l'identité », in *Labyrinthe*, n° 6, pp. 33-50, mise en ligne le 23 mars 2005 sur <http://revuelabyrinthe.org/document453.html> (consulté le 8 octobre 2010) ; du même, *Histoire de la carte nationale d'identité*, Paris : Odile Jacob, 2004 ; POLSON Cyril John, « Finger Prints and Finger Printing. An Historical Study », in *Journal of Criminal Law and Criminology*, vol. XLI, n° 5, janvier-février 1951, pp. 690-704.

1. BERTILLON Alphonse, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Melun : Imprimerie administrative, 1893, p. 137.

2. Sans entrer dans le détail, rappelons que la France, durant cette période, est touchée par une « fièvre anthropométrique » qui, dans une atmosphère xénophobe, l'amène à exiger la détention d'un passeport pour les étrangers (août 1914) et d'un carnet anthropométrique pour les vagabonds (16 juillet 1912). Ces mesures sont renforcées au fil des années 1920-1930 et complétées par la mise en place d'une carte – d'abord préfectorale puis nationale – d'identité pour les Français, décidée par le décret du 8 août 1935 et entrant en vigueur avec le début de la deuxième guerre mondiale. Voir PIAZZA P., *Histoire de la carte nationale d'identité*, *op. cit.*

3. Parmi les plus connus, on peut citer « Criminal Identification », in *The American Journal of Police Science*, vol. II, n° 1, Janvier-février, 1931 [1929], pp. 8-19.

4. Signalons, entre autres, le très éloquent « Identify Yourself ! », in *The Los Angeles Times*, 20 janvier 1938, p. J2.

5. En 1950, Hoover annonce même le chiffre de 114 millions de fichiers (*cit. in* POLSON C.J., « Finger Prints and Finger Printing », *art. cit.*, p. 693).

une personne à son insu. Des artistes célèbres comme Walker Evans – cachant son Leica pour réaliser des « *true portraits* » dans le métro – ou l'Allemand Erich Salomon – prenant des images des procès houleux ou des politiciens en conférence – banalisent une esthétique de photographies prises sur le vif et surtout sans le consentement du sujet. Les petits appareils cachés dans les montres ou les cravates connaissent un succès commercial de masse faisant de chacun un voyeur potentiel¹. À ces yeux omniprésents s'ajoute la diffusion des méthodes scientifiques de la police par les ouvrages de vulgarisations alors en plein essor. Leurs auteurs sont le plus souvent des policiers ou des criminologues, prenant soin de mentionner leurs titres honorifiques sur la couverture pour rendre leurs assertions irréfutables. Dans les aires culturelles étudiées, on peut citer J.E. Hoover, Edmond Locard, Leo Heller et Ernst Engelbrecht, pour les plus connus. Sans faire du lecteur un expert de l'identification criminelle, leurs ouvrages en diffusent les procédés dans la culture commune et affirment quotidiennement que, désormais, nul ne peut échapper à la police scientifique. Ainsi, Hoover conclut un de ses discours sur un ton péremptoire : « before science all things must fall, including the ramparts of criminality »².

Ces mesures de contrôle sont très présentes dans la littérature et les films criminels. L'activité des personnages de policiers consiste en grande partie à isoler, catégoriser et chercher dans les fichiers. Dans *Boston Blackie*, la pratique du *mug shot* est évoquée à plusieurs reprises, marquant à vie les photographiés. Si elle permet de démasquer un bandit travesti³, elle apparaît aussi comme un stigmate injuste lorsque des innocents figurent définitivement dans les registres de police⁴. Dans *M*, une séquence itérative détaille les méthodes d'investigation policières, du quadrillage des lieux du crime à la dactyloscopie et la graphologie. Simenon présente son héros – pourtant rétif à ces méthodes – par le biais des procédures d'identification. Le lancement de la série chez Fayard donne lieu le 20 février 1931 à un bal anthropométrique⁵. La première aventure de Maigret débute *in medias res* avec une série de données

1. Citons pour mémoire des appareils comme le « Detective » de Thomas Bolas (1881), la « Secret Camera » de J. Robinson & Son (1886) ou le premier appareil Kodak introduit par George Eastman of Rochester en 1888. À ce propos, voir BATCHEN Geoffrey, « Guilty Pleasures », in LEVIN T.Y., U.FROHNE et P.WEIBEL, *[Ctrl] Space*, *op.cit.*, pp. 446-460.

2. HOOVER J.E., « The Adventure of Scientific Crime Control », *art.cit.*, p. 561 : « Tout s'écroule devant la science, y compris les remparts de la criminalité ».

3. BOYLE J., *Boston Blackie*, *op.cit.*, p. 162.

4. Cette critique tient sans doute à un élément biographique : dans son introduction, Edward D. Hoch explique que Jack Boyle a été envoyé au pénitencier de San Quentin parce qu'on l'avait reconnu grâce aux photographies judiciaires issues d'une précédente arrestation.

5. Il faut néanmoins reconnaître le caractère dérisoire de ce bal, qui traduit assez bien l'ironie de la culture de masse à l'égard des mesures de contrôle. La surveillance s'impose, mais on peut aussi s'en divertir. Ainsi, André Thérive écrit, un peu amer, à propos de ce bal : « Vous voilà bien possédé ! La société vous surveille bien. [...] Vous êtes devenu citoyen, c'est-à-dire que la cité est votre père et mère. Tout ce que vous pouvez faire, c'est organiser un petit bal anthropométrique sur le modèle du Bal des victimes. Le seul bal, j'imagine où il soit interdit de se masquer, et même de paraître moins que son âge » (THÉRIVE A., pseud. de Roger PUTHOSTE, « L'individu et la société », *Comoedia*, 15 février 1931, cité in René ANDRIANNE et Jean-Baptiste BARONIAN (sous la dir. de), *Cahiers Simenon*, n° 14, *Sous les feux de la critique, 1925-1945*, Bruxelles : Les Amis de Georges

codées que le narrateur traduit en langue vernaculaire : l'arrivée de Pietr-le-Letton, le trajet du criminel et enfin son portrait parlé. La présentation du personnage éponyme passe par le prisme narratif de la surveillance policière. Après la traduction du signalement de Pietr, le narrateur affirme l'infaillibilité de cette description : « C'était le *portrait parlé* de Pietr-le-Letton, aussi éloquent pour le commissaire qu'une photographie. [...] Maigret connaissait en outre les moindres détails de l'oreille, ce qui lui permettait, dans la foule, et même si Pietr-le-Letton était maquillé, de le repérer à coup sûr »¹. Pietr est signalé, localisé et dépeint de manière absolument certaine. Le personnage est scientifiquement introduit dans la fiction policière.

Ces pratiques sont évidemment liées à une idéologie positiviste, aux discours vantant le progrès de la science et à la criminologie médicale en plein essor. Néanmoins, leurs occurrences littéraires et cinématographiques rejoignent des motifs beaucoup plus anciens. La métaphore de « l'œil de la loi », expression de la surveillance visuelle, voire panoptique, est encore sensible dans notre corpus². D'abord divin, cet œil devient au cours du XVIII^e siècle l'emblème de la raison et de la justice des hommes – confortant la thèse foucauldienne qui lie la rationalisation de la surveillance à la démocratisation politique prônée par les Lumières. Ne pouvant détailler ici les transformations iconiques de cet organe, rappelons ses principales caractéristiques que nous retrouverons par la suite : l'œil de la loi voit tout simultanément, ses rayons fusant en tous sens pour éclairer et frapper les hommes ; il est sans paupière car il ne se ferme jamais, la loi valant et veillant à chaque instant ; l'œil de la loi est perçant, dirigé vers l'extérieur pour démasquer les apparences et vers l'intérieur pour méditer le jugement (l'allégorie tardive de la Justice aux yeux bandés allie cette introspection à l'impartialité, faisant fi des apparences) ; enfin, cet œil, souvent indépendant d'un corps, est dépersonnalisé à mesure que ce symbole se sécularise. L'organe surveillant n'est plus celui du roi – fût-il soleil – mais du Léviathan ou de la loi objectivée³.

Bien que Michael Stolleis considère ce motif comme tombé en désuétude, on le rencontre encore durant notre période, ne serait-ce que par la prédominance du contrôle visuel dans nos sociétés. En 1935, le billet d'un dollar intègre l'emblème de l'œil divin pour signifier la prudence et la régulation économique par les lois du New Deal⁴. L'agence de détectives

Simenon, 2000, pp. 13-15)

1. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 10.

2. Sur ce motif, outre les pages que Foucault lui consacre dans *Surveiller et Punir*, on peut se référer à SCHMIDT-BURKHARDT Astrit, « The All-Seer : God's Eye as Proto-Surveillance », in LEVIN T. Y., U.FROHNE et P.WEIBEL, *[Ctrl] Space*, *op.cit.*, pp. 16-32, ainsi qu'au stimulant opuscule de STOLLEIS M., *Das Auge des Gesetzes : Geschichte einer Metapher*, Munich : C.H. Beck Verlag, 2004.

3. Cet œil impersonnel correspond à la célèbre formule : « *government by law and not by men* » (Constitution du Massachusetts, art. 30, 2 mars 1780). En revanche, au XX^e siècle, on peut noter que des représentations assujetties au culte de la personnalité attribuent cet œil au chef politique : c'est le cas du profil en continu du Duce par Renato Bertelli (Mussolini comme œil panoptique) ou de l'image d'un Staline ne dormant jamais.

4. Cet œil fait partie du grand Sceau des États-Unis ; il orne la pyramide inachevée et s'accompagne de la devise *Novo Ordo Seclorum*. Pour une interprétation de ce motif sur le billet d'un dollar, voir SCHMIDT-BURKHARDT A., « The All-Seer », *art.cit.*

Pinkerton en a fait son symbole. La photographie stéréométrique du cadavre sur les lieux du crime, en plongée perpendiculaire avec un objectif grand angle, se calque sur la supposée vue divine, modèle d'objectivité¹. Plus largement, l'œil du justicier est l'organe métaphorique de sa perspicacité. La loupe est l'outil indispensable du fin limier. Maigret quand il attend Pietr-le-Letton à la gare, a un regard qui perce tous les déguisements : « Il visa l'oreille. Cela lui suffit »². Ici, l'œil de la loi se fonde sur la biométrie (l'oreille). Il s'aide du progrès scientifique. De même, quelques pages plus tard, lorsque Maigret examine des caractères légèrement imprimés sur une feuille : « Le résultat est invisible à l'œil nu. Mais la photographie révèle cette imprégnation »³. Les anciens symboles s'accordent aux techniques modernes pour dépister les truands.

Les œuvres cinématographiques en particulier montrent le travail de la police comme une « supervision », au sens d'un contrôle et d'une vision supérieure. Dans *"G" Men*, l'investigation du FBI passe avant tout par des appareils de visionnage. Lors d'une séquence dans un laboratoire judiciaire, des plans en surcadrage et en insert montrent des empreintes digitales ou des balles passées sous le microscope. Ces images sont encore projetées sur un écran pour être comparées avec d'autres échantillons, créant une sorte de *splitscreen*. Ces cadres dans le cadre, ces écrans dans l'écran soulignent une parenté entre le cinéma et l'identification judiciaire. Le gros plan, l'insert, le montage sont par excellence les opérations techniques et intellectuelles qui permettent d'isoler un indice, reconnaître un individu. Le FBI est ainsi présenté aux confluences de la rigueur scientifique et du divertissement cinématographique. Est-ce vraiment un hasard quand la *war on crime* se joue principalement dans la culture de masse ? En tout cas, ce déploiement de technique accrédite la représentation – prêchée par Hoover – d'un Bureau s'appuyant sur la science, donc accomplissant un travail objectif, c'est-à-dire « apolitique »⁴ : l'œil de la loi est dépersonnalisé par le progrès technique.

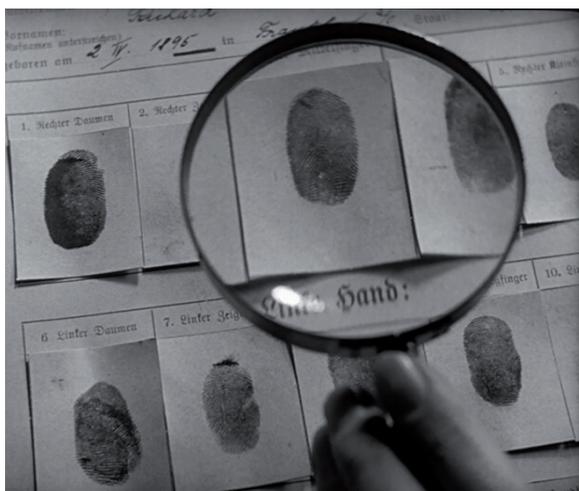
1. Voir PHILIPPS S.S., « Identifying the Criminal », *art.cit.*

2. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op. cit.*, p. 11. Il n'est pas anodin que Maigret se concentre sur cet organe. Celui-ci fut l'objet d'une attention particulière de ceux qui ont développé des méthodes d'identification, parmi lesquels Bertillon. Du critique d'art Giovanni Morelli au médecin Francis Galton ou au détective Sherlock Holmes, il existe toute une histoire de l'oreille – mesurée et catégorisée – que Ginzburg résume dans son article sur le paradigme indiciaire (*ibid.*, p. 139-142).

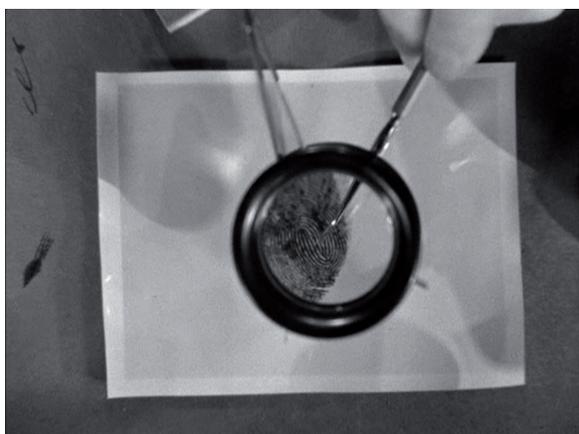
3. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 33.

4. Voir POWERS R.G., « J.E. Hoover and the Detective Hero », *art. cit.*

L'enquête scientifique :
travail policier, progrès technique et procédés filmiques



M



"G" Men

2.1.2. Des disparitions inquiétantes

Pourtant, l'identification est souvent défailante. Les méthodes criminalistique sont remises en cause dans la production culturelle. Ces lacunes – souvent passagères – peuvent appeler à d'autres techniques d'identification, d'autres politiques et de nouveaux choix esthétiques.

L'identification judiciaire est en priorité tournée vers la reconnaissance du récidiviste. Dès lors, pour que les fichiers anthropométriques trouvent leur pleine justification, on suppose que l'individu fiché commettra encore un délit. Patrick Wagner¹ souligne que le « *Berufsverbrecher* » de Heindl, défini par le concept de *Perzeveranz*, influence largement les pratiques policières sous Weimar : puisque le délinquant professionnel est à l'origine de l'écrasante majorité des délits, qu'il ne peut s'empêcher d'en commettre, qu'il s'en tient à son domaine de spécialité et use toujours de la même méthode², il suffit de constituer des fichiers de récidivistes pour les associer à des catégories de crime³. L'écueil est évident aux yeux de certains contemporains : le « *Gelegenheitsverbrecher* » ou simplement le premier crime restera impuni⁴. Dans *M*, le criminel reste invisible car il n'appartient pas à la pègre, donc n'est pas connu des services de police. Ironiquement, Beckert laisse des traces (un paquet de bonbons, des empreintes digitales, des lettres manuscrites) et pourtant le chef de la police explique au ministre que les enfants disparaissent « *spürlos* » (« sans trace ») et que ce genre de tueurs « *fast nie eine Spüre hinterlassen* »⁵. En revanche, lorsque Lohmann fait le lien entre un ancien pensionnaire d'hôpital psychiatrique et le tueur, le terme *Spür* réapparaît dans les dialogues et fait écho à la marque apposée sur le manteau de Beckert. Le criminel a déjà été répertorié et devient donc « traçable ». La peur du « *Gelegenheitsverbrecher* » ou délinquant exclu de la pègre est sensible dans les personnages de *Doppelgänger* – figure fréquente dans la culture de Weimar – citoyens d'apparence respectable, commettant des crimes à l'insu de tous. Cependant, ces criminels duels servent surtout des desseins politiques (théorie du complot, attaque contre la bourgeoisie) et n'incite pas vraiment à repenser l'identification criminelle. Comme le note Wagner, la persistance du crime en dépit des progrès scientifiques fournit des arguments à ceux qui voudraient resserrer la surveillance des *Berufsverbrecher*, notamment par des

1. Voir *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, pp. 19-25 et *Hitlers Kriminalisten*, *op.cit.*, pp. 15-24.

2. HEINDL R., *Der Berufsverbrecher*, *op.cit.*, p. 40 : « Wenn dem Berufsverbrecher ein Trick einmal gelingt, so wiederholt er ihn in sklavisch getreuer Kopie immer wieder » (« Quand une ruse réussit au délinquant professionnel, il la reproduit servilement toujours et encore »).

3. Sous Weimar, la police criminelle de Prusse compte dans ses fichiers pas moins de 63 sous-groupes d'escrocs, 44 catégories de voleurs et 32 sortes de cambrioleurs. Néanmoins, ces fiches se concentrent sur des groupes particuliers : une circulaire de 1927 indique que seules les empreintes digitales des voleurs, braqueurs et maîtres chanteurs doivent être collectées (WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, *op.cit.*, p. 18).

4. Ainsi, le commissaire Johannes Müller critique la spécialisation forcée de la police : « Das erschwert die Feststellung von Zusammenhängen, wenn z.B. ein Geschäftseinbrecher als Wohnungseinbrecher arbeitet. Der Herr Verbrecher kann dann seine Freude an der Spezialisierung der Berliner Kriminalpolizei haben » (« Tagesfragen der Kriminalpolizei », in *Die Polizei*, n° 29, 1932, p. 309, cit.in *ibid.*, p. 17 : « Cela complique l'établissement de corrélations, si par exemple un cambrioleur de commerces dévalise un appartement. Monsieur le Criminel peut se réjouir de la spécialisation de la police berlinoise »).

5. « ne laissent presque jamais de traces derrière eux ».

détentions préventives qui se généraliseront sous le Troisième Reich. Si, la délinquance n'a pas été éliminée, alors qu'on a identifié sa cause, c'est sans doute parce la République est trop incompétente ou trop laxiste. Encore une fois, l'échec de la criminologie peut stigmatiser un pouvoir institutionnel en crise.

Puisque la République de Weimar est née infirme, l'œil de la loi y est souvent aveugle. C'est encore le corpus filmique qui joue le plus facilement sur la métaphore. Un plan célèbre de *Die Straße* montre le bourgeois prêt à s'adonner à la débauche urbaine, passant sous un panneau d'opticien. Il se retourne alors un instant, comme pris de scrupules, mais il reprend bientôt son chemin vers le crime et les yeux de l'enseigne se ferment, signifiant une plongée dans un monde fantasmagorique mais aussi l'impunité des vices. Dans *Mabuse – der Spieler*, la police est atteinte de cécité. Le criminel s'en joue grâce à ses déguisements. Dans un tripot, Wenk est incapable de reconnaître Mabuse, assis en face de lui mais dissimulé par le cadre. Tandis que le procureur s'avance, on remarque au premier plan des joueurs attablés, dos à la caméra. Le plan suivant sur la table de jeu en laisse encore quelques-uns dans le hors-champ. Cependant, on remarque un tableau avec un triangle et deux cercles rayonnants rappelant les gravures de l'œil divin et annonçant la présence de Mabuse. Vient un plan américain sur Wenk qui regarde vers la droite de l'écran alors qu'en arrière-plan sont visibles les complices habituels de Mabuse entourant un vieillard attablé. En face de lui, un homme se lève, ruiné, la mine défaite, laissant une place que Wenk va prendre : si ce dernier a regardé du côté de la table, c'est la victime qui a attiré son regard, il n'a pas encore remarqué Mabuse. Succèdent un changement d'axe de la caméra et un nouveau plan sur le procureur qui s'approche de l'objectif, s'assoit et sort son portefeuille bourré de billets. On est passé de l'autre côté, le chasseur va devenir la proie du truand qu'il n'a pas remarqué et que le spectateur ne voit plus. Comme pour ironiser sur la défaite de la vision policière, Mabuse hypnotise Wenk avec d'épaisses lunettes. La faiblesse de Weimar se reflète dans la myopie de ses fonctionnaires.

On le voit : les défaillances de l'identification ont des conséquences stylistiques et peuvent avoir une signification politique. La cécité de Wenk donne l'occasion à Lang de critiquer Weimar tout en jouant avec le cadrage et le hors-champ. En littérature, chercher une identification plus juste va de pair avec l'expérimentation de nouvelles manières d'écrire le fait criminel. C'est le cas dans le polar américain et son « style objectif », concis comme un rapport de police¹. Les détectives de Hammett se méfient systématiquement des descriptions faites par les témoins – trop bavardes, trop mensongères, pas assez lapidaires pour être efficaces – et privilégient les photographies. Encore faut-il qu'elles soient bien prises. Dans une nouvelle, le Continental Op interroge un poète – figure inversée du héros hammettien : représentant de la « belle » littérature, physiquement lâche, s'exprimant par de longues phrases imprécises – qui lui fournit une photographie de la femme recherchée : « It was one of these artistic photographs – a thing of shadow and hazy outlines – not much good for identification purposes. She was beautiful – right enough – but that meant nothing ; that's the purpose of an artistic photograph »². Les belles

1. Voir MAGNY C.-E., *L'Âge du roman américain*, op.cit., p. 51.

2. HAMMETT D., « The Girl with the Silver Eyes », in *The Continental Op*, New York : Vintage Crime/Black Lizard, 1992, p. 131 : « C'était un de ces portraits d'art, un truc flou avec des tas d'ombres et de contours

images autant que les belles phrases sont récusées. En un style ramassé, syncopé, le narrateur disqualifie les représentations « artistiques » des personnages – inutiles dans un tel roman – et opte pour des descriptions justes, c'est-à-dire sans ornement. L'image, aussi précise soit-elle, ne suffit pas toujours. Maigret a beau connaître le portrait parlé de Pietr, il est dérouteré par l'existence d'un frère jumeau. Ce n'est qu'en faisant preuve de compréhension avec le criminel qu'il peut percer à jour ce sosie – d'où l'importance de la biographie individuelle dans la narration et du champ lexical de la sensation dans les phrases simenoniennes qui, par là, se différencient nettement du style *hard-boiled*.

Si le bertillonage a déjà montré ses limites¹, la dactyloscopie est aussi remise en cause. Les gangsters effacent leurs traces et les gants apparaissent comme l'apanage du professionnel². Brecht joue ironiquement sur cette échappatoire pour dénoncer la bonne tenue de la bourgeoisie criminelle. Mentionnés à plusieurs reprises, les gants de Mackie indiquent sa classe sociale mais dissimule aussi ses forfaits : « Mackie Messer trägt'nen Handschuh/ Drauf man keine Untat liest »³, dit la Moritat. Les costumes sont amovibles (les mendiants les louent, Mackie en est dépouillé quand il est arrêté) et trompeurs. Ils sont une construction sociale qui sert les intérêts de la bourgeoisie. Contrairement au prolétaire, Mackie ne se sert pas de ses mains pour travailler et pourtant, il tue, il vole impunément, grâce à sa position dominante dans la société capitaliste.

Les progrès de l'identification ne se traduisent donc pas par une visibilité accrue des figures truandes. Au contraire, plus on évoque ceux-là et plus celles-ci disparaissent. La rhétorique de l'insécurité se compose autour d'une figure dérobée : le pégriote se dissimule dans la banalité quotidienne et l'apparence bourgeoise. Ce camouflage social ne normalise pas le truand ; il étend la suspicion à chacun : les criminels sont parmi nous.

La publicité autour des procédés d'identification émet deux messages. Elle met en garde le délinquant potentiel – on peut le retrouver – et surtout elle implique le lecteur/spectateur dans les mesures de surveillance : il s'y plie et il y participe. Hoover, faisant l'exposé des progrès dactyloscopiques, exhorte ses lecteurs à donner leurs empreintes pour grossir les fichiers du FBI. En France, des discours similaires, vantant les bienfaits de la carte d'identité, invitent la population à se faire recenser. La participation peut être plus active. Durant les années 1930, sous l'influence des magazines de « G-Men », les clubs de détective amateurs se multiplient aux États-Unis, et secondent la police en

confus, convenant mal aux besoins de l'identification. Elle était belle, pas de doute, mais cela ne voulait rien dire ; c'était justement le but d'une photographie artistique ».

1. Ainsi, aux États-Unis, en 1903, une affaire fit grand bruit : un dénommé Will West fut arrêté par erreur, identifié par la méthode Bertillon et la photographie, alors qu'il était innocent. Un autre détenu à Fort Leavenworth (Kansas) avait les mêmes proportions, la même apparence et s'appelait William West.

2. À propos de Schränker, Lang déclare : « Ses gants noirs, par association de pensée, donnaient aussitôt le sentiment au spectateur que cet homme ne laissait jamais ses empreintes nulle part » (*Film-Kurier*, 7 janvier 1931, cit. in SIMSOLO N., EISENSCHITZ B. et G. LEGRAND, *M le Maudit*, op.cit., p. 31).

3. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 11 : « Mackie Messer porte un gant/ Sur lequel on ne lit aucun crime ».

surveillant les rues ou en distribuant des avis de recherche¹. Certains films ou publications ont pour projet explicite de dessiller le public quant à la criminalité qui l'entoure. L'œil de la loi doit être celui de tous. Sous la République de Weimar, les cas des tueurs en série Haarmann puis Kürten soulèvent la question de la responsabilité générale : les voisins, les habitants de la ville ne se sont-ils pas rendus coupables de négligence ? Un ouvrage de vulgarisation sur les techniques policières s'ouvre par un chapitre intitulé « Du begegnest spät abends... »², narré à la deuxième personne du singulier. Le lecteur interpellé est l'acteur d'une scène banale et grave. Il vient de rencontrer un homme qu'il côtoie tous les soirs, mais qui vient de commettre un meurtre : « Und du hast es sozusagen Schulter an Schulter mit dem Mörder miterlebt – ahnungslos... »³. Le lecteur est blâmé pour son indifférence qui le rend indirectement complice⁴. L'ouvrage doit lui faire prendre conscience des dangers qui le guettent. Le chapitre s'achève ainsi par un avertissement : « Das Verbrechen ist immer und überall gegenwärtig, es bedroht uns alle ständig – unsichtbar zwar, aber um so gefährlicher »⁵. Dans cette phrase, trois éléments de la rhétorique sécuritaire sont à noter : l'omniprésence du crime, la menace générale qu'il représente, son invisibilité. L'invisibilité concerne directement l'identification criminelle. Malgré les progrès scientifiques, la figure truande peut échapper à l'œil de la loi pour alarmer le public.

Ce camouflage peut être social, à rebours de l'idée d'une « classe laborieuse donc dangereuse ». D. Ruth remarque que le gangster des années 1920 est souvent représenté comme un homme ordinaire. Le *Saturday Evening Post*, opposé aux criminologies déterministes, souligne cette banalité en surnommant cette figure « John Doe » et Richard W. Child écrit que « [gang leaders are] young men whose appearance, expressions and contour of feature would perplex any of those scientific old gentlemen who told about a criminal type »⁶. Dans les bandes dessinées, les truands ne sont plus représentés de manière foncièrement différente des autres personnages. Les gangsters – ceux incarnés à l'écran par Georges Raft, mais aussi Kells dans *Fast One* de Cain et Ned Beaumont dans *The Glass Key* – ne sont pas anormaux, mais d'un physique séduisant. D'autres œuvres placent leur héros dans la quotidienneté. Le lecteur est informé de la vie de famille de Louis Beretti, sait ce

1. À titre d'exemple, la bande de Dillinger avait été reconnue à Tucson, le 23 janvier 1934, par un lecteur de magazines de détective. Sur ces auxiliaires du FBI, voir POTTER C.B., *War on Crime*, op.cit., p. 135.

2. ELWENSPOEK Curt, *Mord und Totschlag : Polizei greift ein !*, Stuttgart : Verlag Dieck & Co, 1930, p. 7 : « Tu rencontres tous les soirs... ».

3. *Ibid.*, p. 7 : « Et tu as vécu cela, pour ainsi dire côte à côte, avec lui... ».

4. *Ibid.*, p. 8 : « Die Nachbarn haben andere Sorgen. Jedenfalls stört er niemanden, darum stört auch niemand ihn. » (« Les voisins ont d'autres soucis. De toute façon, il ne dérange personne, donc il n'est dérangé par personne »).

5. *Ibid.*, p. 17 : « Le crime est toujours et partout présent, il nous menace tous constamment – certes de manière invisible, mais d'autant plus dangereusement ».

6. CHILD R.W., « The Great American Scandal : Punishment and Pacifists », *Saturday Evening Post*, 7 novembre 1925, cit. in RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op.cit., p. 26 : « les chefs de gang sont de jeunes hommes dont l'apparence, les expressions et les traits caractéristiques rendraient perplexes n'importe lequel de ces vieux scientifiques gentlemen qui parlent d'un type criminel ».

qu'il mange, ce qu'il boit et voit le gangster chausser ses pantoufles en soupirant qu'il est doux d'être dans son foyer. Ruth explique cette banalisation du gangster par le bouleversement des classes sociales. La nouvelle puissance économique du truand coïncide avec le déclin de certaines populations qui avaient régné sur le XIX^e siècle. Vieilles familles et nouveaux riches au passé trouble – tel Gatsby le Magnifique – se trouvent ainsi mêlés. Le truand parvenu peut se fondre dans la bourgeoisie. Louis Beretti fraye avec le beau monde tandis que le luxueux *Bronze Peacock* de *Little Caesar* est fréquenté par Joe et Rico. Un journaliste résume ainsi : « Conditions have changed. Hoodlums that used to sleep on benches half the time have suites in lake-front hotels now. They have their hands manicured and dress for dinner »¹. Le truand n'est plus l'homme balaféré des bas-fonds, il porte bien et se rencontre dans les clubs. Il ne figure pas seulement la crainte d'un déclassé social ; il menace aussi la sécurité des personnes qui devraient être à l'abri du crime. Plus que par ses forfaits, le Rico de Burnett, effraie les autres personnages – comme Joe qui le supplie de rester dans son quartier – quand il se rend au luxueux *Bronze Peacock*, situé loin de son territoire. Le gangster est partout, méconnaissable, donc il peut frapper l'honnête citoyen à tout moment. C'est le cas, dans *Little Caesar*, du personnage de Joe Massara, dit « gentleman Joe », à propos duquel on lit : « One winter in Florida, so they say, Joe passed himself off as a count and hooked a rich widow for plenty »². De même, Mabuse, s'infiltrant dans les cercles fortunés, provoque une peur généralisée : « So war keiner mehr vor dem anderen sicher, und in jeder Gesellschaft wurde der Sagenhafte, wurde der Glücksspieler an jedem Abend erwartet und gefürchtet. Jeder Nachbar konnte es sein »³. Par la banalité du truand, la peur du crime s'instille au sein des classes protégées.

Inversement, ce camouflage social peut s'interpréter aux dépens des couches aisées. En effet, si les truands ont l'apparence de bourgeois, les bourgeois ne sont-ils pas eux-mêmes des truands ? On reconnaît l'équation au fondement du *Dreigroschenoper*, qui renverse une perspective courante dans le corpus américain. Chez Hammett également, les grandes fortunes sont suspectes. Souvent, l'homme respectable n'est qu'un bandit qui a réussi. Dans la nouvelle intitulée « The Man Who Stood in the Way »⁴, un sénateur engage un truand crasseux, Inch, pour éliminer un maître-chanteur : le politicien s'est en effet échappé de prison vingt ans auparavant et veut effacer définitivement son passé criminel. Inch exécute son contrat puis, à son tour, fait chanter le sénateur. Ici – ou dans une nouvelle similaire comme « Slippery Fingers » –, la critique a pu voir une conception marxiste de la violence capitaliste : malgré les dénégations de l'idéologie bourgeoise, la

1. STONES George P., « Chicago Seeks Help to Check Crime », *New York Times*, 7 mars 1926, cit. in RUTH D., *ibid.*, p. 71 : « La situation a changé. Les pégriots qui dormaient sur des bancs la moitié du temps ont désormais des suites dans les hôtels au bord du lac. Ils sont manucurés et portent un costume pour le dîner ».

2. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op. cit., p. 15 : « Un hiver, en Floride, à ce qu'on disait, Joe s'était fait passer pour un comte et vous avait dépouillé une riche veuve en moins de deux ! »

3. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op. cit., p. 10 : « Ainsi, aucun n'était plus sûr de l'autre et dans toutes les sociétés, tous les soirs, on attendait et craignait ce joueur à la chance légendaire. Ce pouvait être n'importe quel voisin ».

4. Parue dans *Black Mask*, le 15 juin 1923, sous le titre plus explicite de « Vicious Circle ».

richesse fut d'abord acquise par la violence et appelle à d'autres brutalités¹. Le sénateur est à la merci du criminel qui convoite sa fortune car sa fortune a été fondée sur le crime. La rouerie d'Inch apparaît comme une justice immanente et un mode de redistribution des richesses.

Il ne faut cependant pas voir dans le camouflage social un motif propre aux œuvres de tendance marxiste. L'invisibilité du truand peut rejoindre des préoccupations d'extrême droite en agitant le spectre de l'ennemi intérieur : « Mörder unter uns », sous-titre de *M*, rappelle la « légende du coup de poignard » (*Dolchstoßlegende*), fréquente dans l'Allemagne de l'après-guerre, après le discours de Paul von Hindenburg le 18 novembre 1919². L'ancien chef d'état-major a repris une idée qui n'est pas cantonnée aux milieux nationalistes. Une large frange de la population accepte plus ou moins implicitement cette explication de la Défaite : l'Allemagne n'aurait pas été vaincue, mais minée de l'intérieur. L'ennemi endogène prend les formes habituelles du démocrate, du communiste, du juif. Il faut néanmoins noter que certaines publications libérales ou de gauche reprennent le même vocabulaire pour fustiger leurs opposants. De manière très diffuse, le poignard de Mackie Messer – qui donne son nom au personnage sans jamais apparaître – ou le coupe-papier que manie Brown dans l'adaptation de Pabst ont pu jouer sur les fantasmes du public : qui poignarde le pays sinon les capitalistes ? Plus explicitement et beaucoup moins à gauche, Norbert Jacques emploie aussi ce motif dans *Mabuse*. Lors du meurtre de Hull, les truands sont comme invisibles. Le policier chargé de le protéger est aveuglé par du poivre et Wenk ne trouve aucune trace qui pourrait le mener aux coupables. Le jeune allemand semble avoir été frappé par une main invisible. Et cette main tenait un poignard. Le terme *Dolch* est employé par le médecin légiste et l'agonie de Hull a rappelé au policier un passé pro-

1. Ainsi, Marx attaque le mythe l'« accumulation initiale » sur lequel se fonde la société capitaliste : « Chacun sait que dans l'histoire réelle le premier rôle est tenu par la conquête, l'asservissement, le crime et le pillage, en un mot, par la violence. Dans la suave économie politique, c'est l'idylle qui a toujours régné. Droit et "travail" furent de tout temps les uniques moyens d'enrichissement, exception faite chaque fois, naturellement, de "cette année". En réalité, les méthodes de l'accumulation initiale sont tout ce qu'on voudra sauf idylliques » (MARX Karl, *Le Capital, Critique de l'économie politique*, livre premier, éd. de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris : PUF, 1993, p. 804.).

2. S'exprimant devant la commission d'enquête de l'Assemblée nationale, l'ancien chef d'état-major du Reich, rejette la responsabilité de la défaite sur les partis démocratiques et les mutineries qui ont touché le pays : « Die Parteien haben den Widerstandswillen der Heimat erschüttert. [...] Hinzugekommen sind die heimliche planmäßige Zersetzung von Flotte und Heer und die revolutionäre Zermürbung der Front. So mußten unsere Operationen mißlingen, es mußte der Zusammenbruch kommen. Die Revolution bildete nur den Schlußstein. Ein englischer General sagte mit Recht : "Die deutsche Armee ist von hinten erdolcht worden" » (HINDENBURG Paul v., cit. in KEIL Lars-Broder et Sven Felix KELLERDORF, *Deutsche Legenden : Vom « Dolchstoß » und anderen Mythen*, Berlin : Ch. Links Verlag, 2002, p. 33 : « Les partis politiques ont ébranlé la volonté de résistance de la patrie. [...] À cela s'ajoutent l'anéantissement planifié et secret de la flotte et des troupes, la subversion révolutionnaire sur le front. Nos opérations devaient ainsi forcément échouer, la chute devait forcément advenir. La révolution n'en est que le point final. Un général anglais avait raison de dire : "L'armée allemande a été poignardée par-derrière" »). Les deux auteurs expliquent que le général anglais a été très probablement inventé par la rumeur que relaye Hindenburg, comme pour accrédi-ter la thèse d'un complot étranger.

che : « Ich wußte von Feld her, daß so Menschen schreien, die in Todesschrecken sind »¹. Mabuse, menace insaisissable, participe d'une peur instillée par la défaite : en Allemagne, l'ombre de la guerre a les contours d'un poignard.

Dans le corpus filmique, cette peur est suggérée par le hors-champ. L'œil de la loi est contrarié par les limites de l'écran. Elles sont un cache, selon la réflexion classique de Bazin². Contrairement à celui du tableau, le cadre du cinéma est centripète ; il esquisse un espace filmique – indiqué par des procédés formels et imaginé par le spectateur – où peuvent se réfugier toutes sortes de personnages inquiétants, dont le criminel. Ils détiennent un pouvoir sur l'image dans la mesure où ils y agissent sans être soumis au contrôle de l'œil, ils voient sans être vus. Le hors-champ est un espace d'impunité.

Distinguons plusieurs niveaux de hors-champ, renvoyant à un ailleurs spatial ou absolu. Le premier degré, à la limite du hors-champ, pourrait être l'utilisation de la main criminelle en amorce. Le truand reste inconnu du spectateur mais il intervient dans l'image. C'est l'exemple déjà évoqué des premières images de *Dr Mabuse – der Spieler* : les cartes à jouer brouillent les identités pendant que le docteur commande un vol. Ce type de plan – métonymique, allégorique – se retrouve souvent chez Lang, résumant le truand à une poigne autoritaire³. Dans *M*, lorsque les truands décident de quadriller la ville, la main de Schränker se déploie sur un plan de Berlin pour figurer cette prise de pouvoir. Pourtant, à la fin du film, c'est Lohmann qui empoigne, toujours en amorce, le tueur acculé alors que retentit la formule rituelle « Im Namen des Gesetzes... » (« Au nom de la loi... »). L'arrestation de Beckert est littéralement une reprise en main.

À un autre niveau du hors-champ, l'ombre portée est un procédé métaphorique particulièrement prisé. Elle est presque un *topos* de la menace criminelle : « Probably no home in America is free of the lengthening shadow of crime »⁴, écrit Hoover pour commencer sa série d'articles dans le *Los Angeles Times*. En Allemagne, l'esthétique expressionniste a joué sur cette projection. La déformation du corps hors-champ suggère une violence – subie ou menaçante. On pense bien entendu au *Cabinet du Dr Caligari* mais aussi à Fritz

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – Der Spieler*, op.cit., p. 48 : « J'ai appris sur le champ de bataille que les hommes crient ainsi quand ils font face à la mort ».

2. Voir BAZIN A., « Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, 1999, p. 188 : « Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un cache qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge ».

3. Plus largement, Heide Schönemann souligne l'importance que prend l'image de la main de fer chez Lang. Dans les *Nibelungen*, lorsque Siegfried, Gunther et Hagen prêtent serment avec les mains, l'image donne à voir Hagen, futur traître, vêtu de noir avec un gant en fer qui transforme le pacte en acte de violence. Dans *Metropolis*, la main artificielle de Rotwang symbolise également un pouvoir autoritaire ambivalent, une poigne de fer qui résulte cependant d'une amputation. Voir SCHÖNEMANN Heide, *Fritz Lang : Filmbilder, Vorbilder : Ausstellung, Filmmuseum Potsdam, 1992*, Berlin : Hentrich, 1992.

4. HOOVER J.E., « For a Crime Free America », in *The Los Angeles Times*, 12 septembre 1937, p. K6 : « Vraisemblablement aucun foyer américain n'échappe à l'ombre grandissante du crime ».

Lang, malgré ses prises de distance par rapport à l'expressionnisme. L'apparition de Becker dans *M* et son dévoilement progressif, maintes fois commentés, mettent à mal la surveillance visuelle de la police le cherchant avec des cartes, des agrandissements dactyloscopiques et graphologiques. Remarquons également que, lorsque les truands décident d'organiser une surveillance qui ne doit pas attirer le regard (« ohne Aufsehen zu erregen »), ils deviennent à leur tour des ombres portées, disparaissant de l'image pour traquer un tueur invisible. Aux États-Unis, la séparation du bourreau et de sa victime à l'écran, a favorisé ce procédé. Par ailleurs, l'ombre – importée du cinéma allemand – introduit une menace dans la représentation du quotidien, donnant une épaisseur aux décors parfois modestes des films de gangsters. C'est particulièrement sensible dans *Scarface* de Hawks où Tony commet la plupart de ses assassinats hors-champ, échappant ainsi à une logique d'identification. On a déjà évoqué la séquence d'ouverture, où Big Louis s'en va téléphoner. Un travelling le suit, puis la caméra s'arrête un instant quand il entre dans la cabine, et fait entrevoir en arrière-plan une porte qui s'ouvre pour laisser entrer une ombre passant immédiatement dans le hors-champ. La caméra bouge à nouveau. Elle continue son travelling vers l'ombre qu'elle rencontre et suit désormais jusqu'à s'arrêter sur un mur où apparaît une croix, elle aussi en ombre portée. Entendant un sifflement en *off*, Louis dit quelques paroles dans cette direction, avant d'être abattu. La caméra se remet alors en mouvement, s'arrête quelques instants sur le cadavre de Louis et ressort finalement du bar. L'opposition entre les deux personnages est frappante. D'une part, Louis est engoncé dans l'image : il est coincé dans le cadre de la cabine, n'arrive même pas à joindre l'extérieur (sa communication téléphonique n'a pas le temps d'aboutir) et il est dépassé par le travelling. D'autre part, le tueur est éminemment centrifuge. Son apparition se fait par une porte ouverte vers le « cinquième hors-champ », son sifflement et ses paroles sont en *off* et, même au centre du plan, il reste absent car il demeure une ombre. Cette silhouette contrarie l'identification. Dans cette séquence, son dernier geste est d'essayer ses empreintes sur le revolver ; plus tard, quand Tony apparaît enfin à l'écran – c'est-à-dire quand la police vient le chercher pour l'accuser en vain du meurtre –, son corps est encore un instant dissimulé par la blouse et la serviette du barbier, formant ainsi un chiasme avec la silhouette sur le mur blanc de la première séquence. Plus graphique et plus imprécise que le corps, l'ombre se révèle plus menaçante et plus fugitive. Immatériel, le truand échappe au regard de la police.

Si ces hors-champ ont une valeur symbolique tout en renvoyant à un ailleurs spatial, d'autres peuvent opérer un saut qualitatif et ouvrir vers un domaine métaphysique ou métaphysique. Dans *Le Testament du Dr Mabuse*, le criminel semble partout, omniscient, car il demeure une ombre. Il exerce son pouvoir en tant que silhouette derrière un rideau – furtivement visible en une trompeuse ombre chinoise – ou en tant que fantôme hypnotique en surimpression, variante de l'ombre portée¹. Il demeure dans un espace filmique radicalement hors-champ,

1. Sans être une forme de hors-champ au sens strict, cette apparition spectrale ne figure-t-elle pas aussi la présence immatérielle d'un au-delà du champ, plus radical, celui de la mort ? Dans de nombreux films de Lang, les objets, les ombres suggèrent la dimension métaphysique du hors-champ. On pense à ce propos à la distinction que faisait

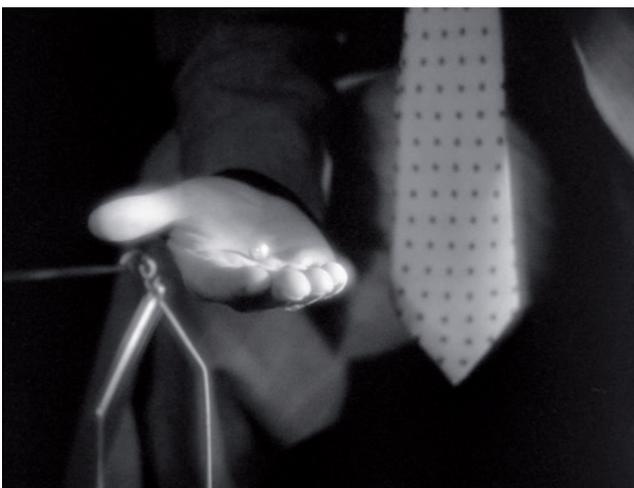
Mains et pouvoir



La prise de la ville (*M*)



« Im Namen des Gesetzes » (*M*)



L'homme à la perle
(*Pépé-le-Moko*)

Le pouvoir du hors-champ



Scarface : le meurtre de « Big » Louis Costillo



L'homme derrière le rideau (*Das Testament des Dr Mabuse*)

c'est-à-dire un espace imaginaire ne pouvant être contenu par le cadre de l'image, quand bien même la caméra se déplacerait, et renvoyant à une sphère qui n'appartient pas au film. Lorsque Kent déchire le rideau pour attaquer la silhouette hors-champ, il ne se saisit pas du criminel. Il ne découvre qu'un panneau. Michel Chion note que, passant à travers la toile, il se retrouve face à la caméra, ébahi, comme s'il découvrait la salle de cinéma et ses spectateurs. Puis, un contrechamp à 180° révèle ce qu'il voit : le dispositif, qui appartient aussi bien à la diégèse qu'à l'appareillage filmique¹. Seule manque la caméra, l'œil qui aurait dû être du côté de la loi mais qui est au service de Mabuse, comme si le criminel avait pris possession du film tout entier.

Enfin, le hors-champ permet de faire une distinction entre les criminels insaisissables et les personnages qui ne se cachent pas. Si l'invisible est menaçant, *a fortiori*, les truands qui s'exhibent sont moins inquiétants. La différence entre le tueur et la pègre est sensible dans *M*. Si l'on parle aussi des forfaits de Schränker avant son apparition, il n'est pas une silhouette menaçante. Son manteau noir rappelle l'apparition de Beckert mais il se place résolument dans le champ. Schränker n'est pas une ombre portée, il porte l'ombre. Il ouvre la porte face à la caméra, produisant un effet de surcadre, puis, comme outré par sa propre ostentation, il ordonne de fermer les volets. Le regard qu'il lance à la caméra est proche de celui de Kent dans *Le Testament* mais la situation est inversée par rapport à celle de Mabuse, placé dans un hors-champ métaphysique. Ici, le truand se cache d'un regard extérieur à la salle de réunion (celui de la police par exemple), mais il ne se dissimule pas aux spectateurs. Fermant porte et fenêtre, il inclut et implique le public dans le symposium criminel.

Dans d'autres films, l'insécurité n'est simplement pas une préoccupation majeure. Dans un *Zillefilm* comme *Die Verrufenen* (G. Lamprecht, 1925), c'est surtout un regard social, parfois attendri, qui est jeté sur les pègrins. Dès le début du film, Gustav (Arthur Bergen) apparaît en plan moyen dans un bar, et, quand il est au comptoir, un très gros plan sur une de ses mains le montre volant quelques cigarettes. Le plan est en amorce, mais le crime est anodin et l'on remarque son avant-bras tatoué. Il déclare finalement en buvant son verre : « Das Schmeckt nach drei Jahren »². Gustav est un voyou, mais il ne s'en cache pas. Sympathique, il paye des tournées et salue cordialement tous les consommateurs. Il déconseille aux enfants de faire leurs devoirs s'ils ne veulent pas devenir travailleurs plus tard. Sa délinquance appartient au tableau social dressé par Lamprecht ; elle est une donnée et non pas le produit d'une investigation policière. Dans *Pépé-le-Moko*, l'apparition du héros éponyme répond à une

Deleuze entre le hors-champ relatif et le hors-champ absolu : « C'est en lui-même, ou en tant que tel, que le hors-champ a déjà deux aspects qui diffèrent en nature : un aspect relatif par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas, et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu, à l'infini ; un aspect absolu par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et qui n'est pas de l'ordre du visible. [...] Dans un cas, le hors-champ désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour ; dans l'autre cas, le hors-champ témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle "insiste" ou "subsiste", un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes » (DELEUZE Gilles, *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, p. 30).

1. CHION M., *La Voix au cinéma*, op.cit., pp. 41-42.

2. « C'est bon après trois ans ».

Fritz Lang et la découverte du spectateur



Le Testament du Docteur Mabuse



M

logique de star-système. L'attente du public est attisée par les discussions de la police où le nom de Pépé revient sans cesse alors qu'il ne se montre qu'au bout de sept minutes. Son apparition sera morcelée pour mettre en valeur le corps de la vedette. Grand-père (Saturnin Fabre) en gros plan, examine une perle avec une loupe de bijoutier tout en félicitant Pépé en *off* pour la qualité de son butin. L'équivalence entre le voleur et la perle a déjà été annoncée par une rue de la Casbah, appelée « Rue de l'homme à la perle », et se poursuit lorsque Grand-père lève le regard vers le hors-champ où se trouve Pépé. Le raccord est particulièrement visuel puisqu'apparaît en gros plan la main de Pépé tenant une perle, comme si l'on observait la star avec le regard de l'orfèvre. La caméra monte un peu et découvre le visage de Gabin, toujours en gros plan, avantageusement éclairé. La main en amorce du Moko signifie certes sa réussite, son pouvoir, mais le plan met surtout en valeur Gabin qui prend la pose (tête penchée, pied sur une chaise, coude sur la cuisse). Loin d'inquiéter, la vedette séduit en se dévoilant progressivement.

2.2. Maillage homogène et circonscription de la délinquance

Ces occultations peuvent servir le contrôle social. Quand la menace est invisible, il faut une surveillance plus pénétrante ; si le crime peut se trouver partout, les inspections doivent être omniprésentes. Ainsi voit-on se justifier un maillage homogène qui quadrille l'espace et encadre le truand. Si le corpus français l'exclut souvent en le cantonnant à des espaces bien définis, les œuvres allemandes et américaines tendent à rendre visible ce qui échappait au regard quotidien.

2.2.1. L'extension du crime

Le corollaire direct du camouflage social des truands est leur dissémination et leur extension géographiques. Dans les trois pays, l'effondrement économique fragilise la hiérarchie des classes. Alors que le corpus français a longtemps privilégié des truands très localisés, un changement est perceptible durant les années 1930, c'est-à-dire lorsque la Crise s'installe et lorsque l'ancienne pègre se transforme en véritable crime organisé¹. Blaise Cendrars ouvre sa série de reportages par la description d'un milieu qui, loin des représentations pittoresques, se caractérise par son extension anonyme. Les beaux quartiers sont désormais le terrain de chasse d'une pègre américanisée : « Vous êtes tout simplement, à votre insu, en plein *gangsland* »². Aux États-Unis, l'ascension sociale des gangsters les transporte dans des quartiers huppés tandis que la population riche s'en va côtoyer la misère. *The Musketeers of Pig Alley* (*Les Mousquetaires de Pig Alley*, D.W. Griffith, 1912) liait encore les répartitions géographique et sociale³. Dans

1. Concernant la transformation du milieu parisien et sa sortie des bas-fonds à partir du milieu des années 1930, voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 408-439.

2. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 40.

3. Le premier carton situe ainsi le drame : « New York's other side : the poor musician goes away to improve his fortune ».

Dead End, le texte inaugural explique que les riches se sont installés sur les rives auparavant habitées par les pauvres : « And now the terraces of these great apartment houses look down into the windows of the tenement poor »¹. Puis, à un plan en hauteur sur la ville succède un mouvement de grue qui fait descendre la caméra dans la rue où traînent les voyous. Inversement, les gangsters accèdent à des sphères luxueuses. À l'image d'Al Capone vivant dans un paisible quartier résidentiel, Louis Beretti quitte Little Italy pour monter vers Washington Heights. Les zones traditionnellement malfamées ont fini par se diluer dans la ville moderne. « All big cities had their underworld zones and underworld joints, where crooks gathered in rooming houses and saloons [...]. The new underworld is here, there, everywhere »²écrit un journaliste. Les couches supérieures recèlent désormais des bas-fonds. Dans l'Allemagne de Weimar, ce n'est une ascension sociale qui est représentée mais, plus souvent, la juxtaposition de l'opulence et de la misère. Ce contraste a une dimension politique : la prostitution de *Die freudlose Gasse* ou le vol dans *Razzia in St. Pauli* (W. Hochbaum, 1932) sont provoqués par l'étalage des richesses devant une population indigente. La proximité des différentes classes sociales crée un climat délétère.

Le contact entre les couches aisées et le truand est aussi causé par l'extension de son réseau criminel, pendant géographique de sa montée en puissance. Bien que, dans l'histoire de la pègre, un tel développement ne soit attesté qu'au début des années 1940, le crime organisé est très tôt imaginé comme une entité aux vastes ramifications. La figure de Mabuse en forme le parangon. Quand il ne se déguise pas, il fait appel à des complices pour s'infiltrer partout. L'ouverture de *Dr Mabuse – der Spieler*, particulièrement centrifuge, montre par des plans alternés l'étendue de son pouvoir. La première image est celle des mains *déployant* les cartes des personnages ; s'ensuivent des plans plus larges montrant les préparatifs de Mabuse et Spoerri, puis un plan sur une montre auquel succède un plan extérieur sur un train qui se rapproche du premier plan comme si les distances se réduisaient brusquement. En effet, loin de lui, des complices réalisent un vol pour Mabuse. Sitôt leur forfait accompli, ils téléphonent à leur chef et l'on revient au premier espace, centré sur Mabuse. Ce déploiement d'hommes revient finalement à un unique truand, contrôlant le temps (avec les raccords sur les montres) et l'espace (le train se rapprochant, les fils téléphoniques reliant Mabuse à l'extérieur). Par son omniprésent réseau humain et technique, le pouvoir mabusien devient tentaculaire.

Que faire lorsque nul n'est à l'abri des criminels, sinon accepter la protection des autorités ? La représentation d'un truand invisible justifie une surveillance discrète et omniprésente comme, par exemple, lorsque le procureur Wenk se travestit à son tour pour traquer Mabuse³. Considérons plus précisément, dans *M*, la séquence de fouilles après le meurtre d'Elsie car elle présente la mise en place de deux dispositifs de surveillance homogène. S'ac-

1. « Et désormais, les terrasses de ces grandes résidences donnent sur les fenêtres des logements décrépis ».

2. GREY Jack, « The New Underworld », *Outlook and Independent*, n° 151, 20 mars 1929, cit. in RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op.cit., p. 28 : « Toutes les grandes villes avaient leurs quartiers malfamés et leurs trippots, où les escrocs se rassemblaient dans des meublés ou des salons [...]. Le nouveau monde interlope est ici, là, partout. »

3. Voir JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 19.

compagnant d'une vision surplombante, cette séquence est d'abord itérative et montre des recherches qui s'étendent de plus en plus. Le chef de la police narre le quotidien des enquêteurs : un plan en plongée sur les lieux du crime fait place à une maquette de ces lieux, délimitée par un compas, puis à une carte de la ville toujours filmée en plongée tandis que le compas trace des cercles de plus en plus larges. La surveillance policière consiste à schématiser les informations et à adopter un regard dominant, comme le rappelle plus tard la carte suspendue derrière le bureau de Lohmann. La plongée, souvenir des photographies stéréométriques, permet de saisir tous les éléments en un coup d'œil. Cette vision tient lieu de mise en ordre. On la trouve lors de la rafle au « Krokodil » : une plongée sur la rue montre les policiers quadrillant le quartier malfamé. Cependant, une triple rupture – narrative, géographique et autoritaire – intervient avec la rafle. En effet, la séquence devient singulative comme pour souligner que cette descente est trop spécialisée pour être fructueuse : elle ne concerne qu'une criminalité localisée – celle de la *Kaschemme*, le tripot pittoresque, *topos* des ouvrages sur la pègre¹ – alors que le tueur n'est pas un *Berufsverbrecher*. Après la rafle, le pouvoir change de main : la caméra remonte vers l'appartement des truands pour leur accorder à leur tour un regard surplombant. Quelques minutes plus tard, l'image de la carte en plongée réapparaît au profit de Schränker qui y pose la main en décrétant établir un réseau homogène d'informateurs : « Jeder Quadratmeter muss unter ständiger Kontrolle stehen »². Le maillage de la pègre ne se traduit pas forcément par un point de vue supérieur, mais plus souvent par des travellings latéraux qui miment le passage de relais entre les regards des mendiants. La surveillance se fait à hauteur d'homme. Elle se fait surtout de moins en moins visible, jusqu'à se fondre dans le décor. Les truands se transforment en ombres portées, les clochards se placent à l'extrémité du champ, en arrière-plan, dans un renforcement du décor. Un cul-de-jatte fait quasiment partie de la vitrine d'un magasin puisqu'au-dessus de lui, un panneau *Holz Baukasten* (« caisse en bois ») le désigne de manière métonymique. C'est désormais la ville entière qui surveille la population.

Si la présence extensive des truands justifie une dilatation de la surveillance, une incursion criminelle dans des sphères jusqu'ici préservées permet des contrôles plus intrusifs. Ce motif est remarquable dans le corpus américain. Pendant longtemps, l'idée que les gangsters ne se tuaient qu'entre eux a été opposée aux mesures policières trop indiscretes. La violence criminelle fonctionne pour ainsi dire en vase clos. Celui qui en pâtit l'a bien mérité³. Néanmoins, avec la guerre des gangs et son lot de victimes innocentes, cet isolement est rompu. Des meurtres comme ceux de McSwiggling mais surtout de Jack Lingle – journaliste abattu en 1930 – soulèvent l'indignation : « What would those cynics say now – those cynics who

1. À propos des *Kaschemmen* dans les écrits policiers, voir WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, pp. 58-66.

2. « Chaque mètre carré doit être constamment surveillé. »

3. Le motif d'une justice criminelle conforte cette idée. Ainsi, dans le *Scarface* de Trail, Tony s'indigne de la campagne de presse faite à son encontre : « Don't they know that we don't hurt nobody but hoods ? » (TRAIL A., *op.cit.*, p. 92 : « Ils ne savent donc pas que nous ne faisons de mal qu'aux truands ? »).

M : deux types de surveillance



découpage scientifique et quadrillage policier



une surveillance immanente

were always coolly pointing out that gangsters never killed any except gangsters ? »¹. Dès le *Scarface* de Hawks, le citoyen n'est plus à l'abri de la violence. La plupart des brutalités donnent lieu à des bris de verre (vitrines mitraillées, vitres de bureau cassées à chaque changement de *boss*) qui semblent limiter le crime à un cadre bien précis, celui de la pègre. Cependant, lors de la séquence montrant la guerre des gangs, un plan détruit cette démarcation : un tonneau tombé d'un camion fonce dans une fenêtre au centre de l'écran et dégringole dans un logement, provoquant un hurlement de femme en *off*. Outre l'effet de surcadrage de la fenêtre, un rideau cache l'intérieur de l'appartement. Le tonneau roule vers ce que Noël Burch, *Une Praxis du cinéma*, nomme le sixième segment du hors-champ. Le hurlement appartient à l'espace filmique mais pourrait être celui du public². La violence des truands se rapproche des spectateurs³. *Scarface* n'est certes pas le seul exemple, mais il concerne les *bootleggers* qui jouissent alors d'une forte popularité. D'autres crimes peuvent violer l'espace privé. C'est le cas du kidnapping, menace intolérable contre le foyer américain. L'enlèvement de l'enfant Lindbergh en mars 1932, son exploitation médiatique et judiciaire (la loi faisant du kidnapping un crime fédéral est votée trois mois plus tard) ont souvent été évoqués. Trois ans auparavant, *Louis Beretti* dénonce ce type de crime. L'enlèvement et la mort d'un enfant amènent le héros à se retourner contre la pègre. En représailles, celle-ci tente d'enlever sa famille mais les ravisseurs se font impitoyablement massacrer par Louis. La réaction du héros est brutale car le crime est infâme. Surtout, il montre un gangster capable de pénétrer dans l'espace domestique. Quand les truands arrivent, Margaret est au lit, feuilletant un journal⁴ ; autrement dit, le crime entre dans la chambre parentale, espace privé par excellence selon Norbert Elias.

Ces œuvres répondent à la logique du fait-divers selon laquelle plus un événement est proche du public, plus il est susceptible de l'intéresser⁵. Elles alimentent aussi une peur

1. ANONYME, *X Marks the Spot*, *op. cit.*, p. 61 : « Que vont désormais dire les cyniques – ces cyniques qui faisaient toujours remarquer que les gangsters ne tuaient jamais que des gangsters ? ». Néanmoins, précisons tout de suite que Lingle est apparu, après enquête, comme étant lié à la pègre. De martyr de la liberté d'expression, il devient le symbole de la corruption de la presse.

2. On peut en effet se souvenir des réflexions de Christian Metz à ce propos : « tout hors-champ nous rapproche du spectateur, puisque le propre de celui-ci est d'être hors-champ » (METZ C., *Le Signifiant imaginaire*, Paris : Christian Bourgois, 1994, p. 105, souligné dans le texte).

3. On pourrait encore rappeler que le premier titre envisagé pour le film était *The Menace* et que, dans la séquence tournée par un assistant de Hawks à la demande du SRC, un groupe d'officiels réunis pour lutter contre le crime fait référence à la mort d'un enfant à New York. L'accent était donc résolument mis sur le danger que font encourir les gangsters aux honnêtes citoyens.

4. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op. cit.*, p. 271

5. On peut ainsi citer Shaw qui rappelle les exigences éditoriales de *Black Mask*, rapprochant le récit du lecteur : « If you read of a thousand aborigines wiped out by earthquake or flood, you are abstractly interested, but you are not disturbed. But let a member of your own family be even remotely threatened and you are at once intensely concerned, emotionally aroused. This is true in real life. Why shouldn't be true in fiction, which must create the illusion of reality ? » (SHAW J.T., « Introduction », in *The Black Mask Omnibus*, *op. cit.*, pp. vi-vii : « Si vous lisez que des milliers d'aborigènes ont été anéantis par un tremblement de terre ou un ras de marée, cela vous intéresse de manière abstraite, mais vous n'êtes pas dérangé. Mais disons qu'un membre de votre famille est menacé – même vaguement – et vous vous sentez tout-à-coup très concerné, vous êtes touché émotionnellement. C'est vrai dans la vie réelle. Pourquoi cela ne le serait pas dans la fiction qui doit donner une illusion de réalité ? »).

dont sait profiter le pouvoir policier. Ainsi, Hoover, avant de prôner des mesures radicales contre le gangstérisme, dresse un tableau alarmant : « Today, no home can call itself safe from such assaults, no matter where it is located, or how carefully guarded. The kidnappings of the last few years have proved how ineffectual riches are against the machinations of crime. [...] crime has entered practically every home in America »¹. L'entrée du crime dans l'espace domestique incite à laisser la porte ouverte à la police.

Le corpus français joue beaucoup moins de ce motif pour effrayer son public. Certes, pour Cendrars, la criminalité dans les beaux quartiers est le propre de la modernité qui ouvre « une nouvelle zone de terreur »². Pourtant, l'imagerie traditionnelle survit largement. Dès l'article suivant, Cendrars revient aux bouges de la Place de Clichy³ et consacre la plupart de ses articles aux *topoi* de Montmartre et de Marseille. Les lieux malfamés sont souvent clairement délimités. Il suffit de relever des titres comme *Quartier réservé*, *le Roman des Fortifs*, *Rue Pigalle* : dans l'imaginaire collectif, le voyou a encore ses lieux de prédilection ; leurs noms, premiers seuils de l'œuvre, évoquent tout un monde interlope dont l'entrée est nettement signalée. La frontière du quartier réservé de Mac Orlan, par exemple, est marquée par un virage et une maison close : « Alors là, presque devant vous, car la ruelle tourne brusquement, vous trouverez une maison rouge ouverte toute la nuit. C'est là, naturellement, que commence la rue Gorge-Nette. »⁴. Le nom de la rue achève – avec le tournant et le bordel – de délimiter « naturellement » les bas-fonds en évoquant l'égorge-ment des jeunes filles qui va bouleverser cette zone de tolérance. De même, dans *Liberty-Bar* de Simenon, le mastroquet éponyme, sans être exactement un bar d'apaches, se situe dans un espace extraordinaire, relevant d'un exotisme du quotidien : « Et soudain ce ne fut plus Cannes [...] mais un monde nouveau, des ruelles larges d'un mètre, du linge tendu sur des fils de fer, d'une maison à l'autre »⁵.

Que signifie ce relatif isolement du voyou français ? Précisons que cette séparation reflète une certaine réalité historique. « Berlin n'est pas comme Paris. Là-bas, il y a trois ou quatre centres pour le "milieu". Ici, nous en avons partout [...] »⁶, compare un truand allemand dans un reportage de Kessel. Les quartiers malfamés de l'entre-deux-guerres correspondent aux nouveaux arrondissements parisiens, proches de la « zone », aux traditionnels lieux de plaisir et, en Province, aux zones franches où la prostitution est permise depuis

1. HOOVER J.E., « Crime And Your Home », in *The Los Angeles Times*, 6 février 1938, p. 12 : « Aujourd'hui, aucun foyer – où qu'il soit, qu'il soit ou non bien gardé – ne peut se dire à l'abri de telles attaques. Les kidnappings de ces dernières années ont prouvé à quel point les riches étaient démunis face aux manigances criminelles. [...] Le crime est entré dans presque tous les foyers américains. »

2. Ainsi, dans un article, Cendrars parle des émotions fortes et de la peur du voyou : « n'importe qui, même l'être le plus rassis qui habite un palace à demeure, peut les éprouver quand, en se rendant à sa chambre, il se trouve assailli au tournant d'un corridor... » (CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 41).

3. « Le Conseil des "33" », *ibid.*, pp. 15-18.

4. MAC ORLAN P., *Quartier Réservé*, Paris : Gallimard, 1994 [1932], p. 16.

5. SIMENON G., *Liberty-Bar*, in *Œuvres complètes, Maigret*, t. V, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967, p. 34.

6. KESSEL Joseph, *Bas-fonds de Berlin* [1932], in *Nuits de Montmartre*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1990, p. 170.

le XIX^e siècle. Saint-Jean à Marseille, Montmartre, Pigalle, Grenelle concentrent les bars, les lieux de plaisirs et les mauvais garçons¹. La criminalité attache à ces noms un parfum d'exotisme. Le fait-diversier n'a besoin que d'évoquer ces lieux, à la fois proches et sensationnels, pour ravir son lecteur. La police y trouve aussi son intérêt. Une criminalité bien circonscrite est plus facile à surveiller. Cependant, dans l'imaginaire de l'époque, ce monde interlope apparaît moins comme un terrain de chasse policière que comme le lieu d'une impunité contrôlée. Il s'agit d'un espace d'exclusion qui correspond à l'ancienne logique de la lèpre décrite par Foucault². Dans les corpus allemand et américain, les quadrillages systématiques sont comparables au modèle de la ville pestiférée. En France, l'escarpe fait l'objet d'un contrôle plus hétérogène. Quelques figures de l'autorité pénètrent dans le monde interlope, mais ils en ressortent bredouilles ou font preuve d'indulgence comme le Cheikh du *Quartier Réservé* ou l'impuissant Slimane de *Pépé-le-Moko*. Pourtant, si ces lieux offrent un refuge, ils constituent aussi un piège puisque le bandit ne peut plus sortir du seul endroit où la police le laisse en paix.

L'exemple le plus évident de cet isolement est celui de la Casbah de *Pépé-le-Moko*. Le film s'ouvre sur une séquence censée présenter Pépé et durant laquelle il est surtout question du lieu où il se cache. La première image du film est une carte d'Alger accrochée dans le bureau de la police, mais, contrairement à *M*, le pouvoir cartographique est battu en brèche : à côté du quartier européen ordonné et précisément représenté, se dessine le labyrinthe de la Casbah pendant que, en *off*, les agents reconnaissent leur échec. En effet, cet espace empêche le regard surplombant, panoptique, de se déployer. Un policier répond à son collègue parisien venu tirer les choses au clair : « Pour y voir clair, c'est amusant. Mais la Casbah, c'est un maquis » et, avant qu'un fondu enchaîné à partir de la carte n'en offre un plan d'ensemble, il ajoute que ce quartier est « profond comme une forêt, grouillant comme une fourmilière ». La configuration et la profusion de la Casbah contrarient l'œil de la loi. Les deux plans suivants sont en plongée mais ils ne peuvent dévoiler ces ruelles, trop tortueuses pour être suivies. La caméra descend donc à hauteur d'homme, mais le décor est encore trop étroit, les escaliers sont trop nombreux, la profondeur de champ trop limitée pour qu'on puisse avoir une vue d'ensemble. On se perd dans les détails et la

1. Voir PIERRAT J., *Une Histoire du Milieu*, *op. cit.*, pp. 119-155.

2. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, pp. 228-233 et *Les Anormaux*, *op. cit.*, pp. 39-48. Il n'est pas nécessaire de revenir sur ces modèles célèbres. Précisons toutefois, pour éviter tout amalgame, que le schéma de la ville pestiférée n'est que le modèle compact, dressé pour une situation extraordinaire, du pouvoir disciplinaire. Il diffère grandement du modèle généralisable, quotidien du Panopticon (voir *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 239). Enfin, citons, ce passage important de *Surveiller et Punir* auquel nous ferons allusion dans la suite de notre propos : « Le lépreux est pris dans une pratique du rejet, de l'exil-clôture ; on le laisse s'y perdre comme dans une masse qu'il importe peu de différencier ; les pestiférés sont pris dans un quadrillage tactique méticuleux où les différenciations individuelles sont les effets contraignants d'un pouvoir qui se multiplie, s'articule et se subdivise. Le grand renfermement d'une part ; le bon dressement de l'autre. La lèpre et son partage ; la peste et ses découpages. L'un est marquée ; l'autre, analysée et répartie. L'exil du lépreux et l'arrêt de la peste ne portent pas avec eux le même rêve politique. L'un, c'est celui d'une communauté pure, l'autre celui d'une société disciplinée » (*op. cit.*, pp. 231-232).

multiplicité. Une succession de plans montre des portes et des murs fermant l'espace mais obstruant la vue, des corps (jambes, torses, visages) trop morcelés et filmés de trop près pour être identifiables ; une énumération des nationalités et des types de femmes peuplant la Casbah parachève cet étourdissement qui se traduit un instant par une caméra tremblée et une légère perte de point qui brouille l'image. On revient à une vue en plongée qui laisse entrevoir une pléthore de terrasses et de cours intérieures, autant d'espaces que la caméra ne peut pénétrer. Le dernier plan domine la Casbah avec une grande profondeur de champ mais il met en évidence les innombrables toits qui se prolongent jusqu'à l'infini de la mer. Un nouveau fondu enchaîné sur la carte accompagne la conclusion du chef de la police : « il n'y a pas une Casbah, il y en a cent, il y en a mille. Dans ce dédale, dans ce grouillement, Pépé est chez lui ». La voix *off* qui a commenté les images se fait ici clairement redondante par la gradation qui ajoute à la profusion. La vue surplombante et individualisante est tenue en échec par cette zone. Dans des passages comme la « Rue de l'Impuissance » ou la « Rue de l'homme à la perle », Pépé est le maître des lieux.

Son impunité n'est pourtant pas synonyme de liberté. Quelques détails – l'encadrement de la carte d'Alger, les terrasses comparées à des « cellules individuelles » – annoncent un motif largement développé dans le reste du film : l'enfermement de Pépé dans la Casbah. Inès lui fait remarquer dans un accès de jalousie : « ...tu sais bien que tu ne pourras jamais t'évader de la Casbah. Ils veulent te faire arrêter ! Ils ne se rendent pas compte que c'est déjà fait ». Symboliquement, son évasion de la Casbah prend fin devant des grilles, isolant le voyou du reste du monde. Les décors de Krauss contribuent à cette séparation. Si la première séquence comprend des images documentaires, le reste de la Casbah est entièrement reconstitué dans les studios Pathé. Cet Alger de Joinville-le-Pont, loué par de nombreux critiques¹, présente une Casbah aux contours nets, géométriquement structurée, permettant de forts contrastes d'éclairages. Elle apparaît comme un lieu particulièrement construit, plaçant Pépé hors de l'espace commun. L'architecture isole le truand autant qu'elle le protège.

Qu'elle soit homogène ou non, la localisation des truands est étroitement liée à la représentation de la surveillance. Certaines œuvres suggèrent un contrôle omniprésent par l'extension du crime, le camouflage social du gangster ou des *Doppelgänger*. D'autres confinent le crime à des zones d'« impunité carcérale ». Attachés à un lieu, les truands français sont pittoresques et inoffensifs. Leur localisation remplace leur identification et tient lieu d'arrestation. En revanche, comment débusquer les truands quand ils se cachent partout ?

1. Citons à ce propos l'étude classique de Léon Barsacq : « Le décor de *Pépé-le-Moko*, représentant la Casbah d'Alger, a un pouvoir évocateur que les extérieurs tournés sur place ne possèdent pas. L'idée directrice du film, montrant la Casbah comme un repaire, un labyrinthe, une forteresse imprenable, est beaucoup mieux exprimée par le décor qui donne bien l'impression d'un monde clos, avec le dédale de ses ruelles abruptes aux murs presque aveugles, où tout détail inutile est banni, que par une vue documentaire de la vraie Casbah, qui disperse l'intérêt par son pittoresque involontaire » (BARSACQ L., *Le Décor de film*, Paris : Henri Veyrier, 1985, pp. 67-68).

2.2.2. Narcissisme et encadrement

Un criminel fait moins peur quand il est cerné et reconnaissable. De nombreuses œuvres cherchent à faire passer le truand de l'invisible au visible. Lang attribue explicitement cette mission de dévoilement à *M* qui doit « rendre visible, dans leur début, dans le quotidien et la banalité de leur première apparition, les dangers qui, en raison d'un accroissement constant de la criminalité, deviennent une menace [...] pour la collectivité »¹. En effet, les truands s'efforcent de chasser Beckert du hors-champ pour l'encadrer. Lorsqu'il est cerné par la pègre, un plan en plongée le montre au centre du cadre, entouré par les bandits et les immeubles. Contrairement à Pépé, Beckert est menacé par les bâtiments, qui semblent de plus en plus grands jusqu'à ce plan devant la banque où l'architecture paraît écraser le personnage. Quelques minutes plus tard, la pègre sort Beckert du bric-à-brac qui le dissimulait et Schränker² l'enferme dans un endroit où il ne peut se dérober aux regards : la salle de jugement est presque dépouillée d'accessoires, quelques cordes et meubles délimitent la place de Beckert³. Cette œuvre n'est pas la seule à encadrer le truand, vulnérable dès qu'il s'inscrit dans l'image. Dans *Underworld*, Bull Weed perpètre plusieurs crimes, mais celui qui le mène à sa perte – le meurtre de Buck – est le seul à ne pas être commis hors-champ. Plus tôt, il a fait accuser son rival qui crie au coup monté : « Frame ? Since when are you a picture, Buck ? »⁴ se moque un policier. La chute du gangster s'accompagne souvent d'une soumission visuelle. Le *Scarface* de Hawks commence par une ombre portée et Tony installe chez lui des volets blindés pour se soustraire aux regards ; en revanche, la séquence finale le place sous les feux des projecteurs et culmine même en un écran blanc quand une bombe lacrymogène explose, faisant hurler le truand : « I can't see ! ». L'ombre du crime est éclairée et le tueur invisible est aveuglé⁵.

L'exposition du truand n'est pas seulement le fait de ses poursuivants. Elle peut être volontaire, engendrée par le désir de célébrité et facilitée par le système médiatique. La starification de Little Caesar en fournit un exemple. Chez LeRoy, le premier crime de Rico est commis dans l'obscurité avec des coups de feu en *off*. Comme dans le roman, Rico disparaît dans une salle secrète lorsque Flaherty vient interroger ses complices. Pourtant, le gangster ne peut se résoudre à l'anonymat ; il veut faire la une des journaux. Plus il

1. LANG F., « Mon film *M*, un récit documentaire », *Die Filmwoche*, n° 21, 1931, trad. par EIBEL Alfred, in *Trois Lumières*, Paris : Flammarion, 1986, p. 60.

2. On notera incidemment que le surnom de *Schränker* fait référence à une spécialité criminelle (l'ouverture des coffres de banque) mais peut signifier littéralement « celui qui pose les limites ».

3. Certes, Beckert n'est pas un truand. On peut néanmoins se souvenir de la fin de *Mabuse* où le docteur, démasqué, est également coincé dans une cave dont finissent par s'échapper les aveugles : une sortie de la caverne que souhaite Lang à ses spectateurs ?

4. L'antanaclase est amusante : *to frame* signifie « encadrer (une image, un tableau, etc. ») mais aussi, dans son sens figuré, « monter un coup contre quelqu'un ».

5. Sur ce point et plus largement sur le jeu avec le système panoptique dans le film de Hawks, voir MAJUMDAR Gaurav, « "I Can't See" : Sovereignty, Oblique Vision, and the Outlaw in Hawk's *Scarface* », in *CR : The New Centennial Review*, vol. IV, n° 1, Michigan States University Press : printemps 2004. pp. 211-226.

grimpe les échelons de la pègre, plus il devient visible, à l'image du panneau lumineux du club Palermo : « All lit up, ain't you, Rico ? »¹ lui dit Joe, narquois, quand il apparaît dans un costume tapageur. Par son ostentation, il défie l'œil de la police². Lors d'un repas, il se laisse photographier par des journalistes, réalisant ainsi son rêve de célébrité. Cependant, ses complices comparent les flashes qui crépitent à des mitraillettes et Flaherty le prévient à l'issue du repas : « I got my eyes on you, Rico. I like to see a young guy getting up in the world »³. En effet, il devient plus facile à arrêter. Dans le film, sa photographie dans le journal constitue un premier cadre qui enferme Rico. Plus tard, au sommet de sa gloire, un plan le montre en smoking, se reflétant dans un miroir, devant Otero admiratif. Il n'existe plus que par le regard de l'autre et se place, radieux, dans un cadre. À ce plan succède la première image de son repas avec Big Boy qui le reçoit enfin chez lui. Rico apparaît dans le cadre d'un foyer de cheminée, symbole de la réussite sociale, avant que son regard ne se tourne vers un autre portrait de souverain encadré : le tableau trônant chez Big Boy symbolise la réussite d'un petit César, emprisonné par sa célébrité. L'ascension de Rico est une reconnaissance dans tous les sens du terme. Ses ennemis ont désormais son image à leur disposition. La photographie du journal tombe immédiatement dans les mains d'Arnie qui décide d'éliminer son rival, et dans celles de Flaherty qui s'agace de cette célébrité. Dans le roman, Joe est reconnu par une victime alors qu'il exécute, comme un paon, son numéro de danse sous un projecteur au *Bronze Peacock*. La parade du gangster lui est fatale : glorifié, il est soumis à l'œil de la loi.

Le truand peut se laisser charmer par sa propre image qui le détourne de son action. Dans le *Dreigroschenoper* de Brecht, un des complices de Mackie laisse arrêter son chef car il est trop absorbé par la lecture de l'avis de recherche relatant ses méfaits. Il se mire dans la représentation de ses crimes tout comme Mackie pouvait se contempler dans la Moritat et ses panneaux. L'adaptation filmique de Pabst apporte une attention particulière à ce narcissisme. Dès la première séquence, Mackie est partagé entre son désir pour Polly et le plaisir de se contempler. Au début du film, le truand suit la jeune Peachum et sa mère dans la rue. Il arrive bientôt sur une place marchande scrutant le hors-champ où se trouve l'objet de son désir. Après un faux contrechamp, la caméra balaye la rue, s'arrête sur les deux femmes, contemplant elles aussi un objet de désir (une vitrine de magasin) et recommence à les suivre. Mais un autre élément hors-champ vient perturber cette filature : la Moritat se fait entendre en *off* et la caméra perd bientôt les deux femmes dans la foule pour s'intéresser au chanteur de rue. Celui-ci apparaît, brandissant les dessins encadrés des crimes de Mackie, sur une estrade elle-même encadrée par un coin de mur et un lampadaire au premier plan. L'image suivante nous montre un retournement à 180° de ce cadre, Mackie

1. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op. cit.*, p. 150 : « Tous feux allumés, c'est ça, Rico ? ».

2. Ainsi, quand Flaherty vient chercher Rico lors d'une fête sous prétexte de lui dire deux mots : « he [Rico] noticed that the light at the end of the hall was good, much better than any other place in the hall. The once-over ? Well, what then » (*ibid.*, p. 103 : « il remarqua que la lumière à l'extrémité du hall était bonne, bien meilleure que dans le reste du hall. Une identification ? Ouais, et après ? »).

3. *Ibid.*, p. 131 : « Je te tiens à l'œil, Rico. J'aime bien voir un jeune gars grimper les échelons. »

Le souverain encadré (*Little Caesar*)



se plaçant entre le coin du mur et le lampadaire. Ce face-à-face entre le truand et son image continue durant toute la Moritat : Mackie joue avec sa canne quand la chanson évoque son couteau invisible, puis quand le chanteur prononce son nom, il rejoint Polly et sa mère parmi les badauds, pour regarder avec elles, les dessins encadrés. Ici, le narcissisme du personnage et son désir pour Polly se trouvent mêlés : regardant le spectacle du chanteur, Mackie jette aussi des coups d'œil à la jeune fille qui regarde les panneaux. Une vision triangulaire se forme entre Polly, Mackie et sa représentation, ce dernier pôle étant la ligne de fuite des deux autres. Ce narcissisme est d'autant plus sensible dans la version française où Albert Préjean tient le rôle de Mackie, reproduisant ainsi, mais de manière inversée, la première séquence de *Sous les toits de Paris* où il jouait un chanteur de rue qui, au centre des badauds, tentait d'attirer l'attention d'une jolie fille et de la mettre en garde contre un voleur posté à ses côtés. Chez Pabst, la fascination se traduit par l'emploi de la contre-plongée, élément matriciel de son cinéma selon Barthélémy Amengual¹. En effet, le chanteur de rue apparaît sur une estrade, faisant lever les yeux de la foule et l'angle de la caméra. Cependant, cette vue est ambivalente puisque les deux niveaux du regard se confondent. Mackie est en bas de la scène mais il s'admire dans les panneaux. Anonyme dans la foule, il est grâce à la Moritat devant tous les yeux : ceux de Polly dont il commence à attirer l'attention et qu'il va finir de charmer devant une autre vitrine ; et ceux des policiers qui apparaissent dans les cadres formés par le décor, sans reconnaître le criminel, comme aveuglés par sa représentation spectaculaire. Mackie est certes partagé entre son désir pour Polly et son narcissisme (tout comme la caméra qui reste encore un peu devant le chanteur alors que les personnages ont continué leur chemin) mais cette fascination de l'image établit son pouvoir. Truand charismatique, il se situe entre Mabuse – qui se cache et dont l'œil est actif – et Little Caesar qui s'expose et se soumet. Personnage double, objet et sujet du regard, truand et représentation du truand, il fonde son empire sur sa médiatisation.

L'ostentation, parfois imprudente, des gangsters peut se comprendre par le plaisir qu'elle offre. Dans une société où l'identité ne se fonde plus sur le caractère mais sur la personnalité², où la consommation ornementale permet d'être quelqu'un, il n'est pas étonnant que le truand se plaise à parader. « Be somebody » : tel est le rêve de Rico. On reviendra sur ce mode d'affirmation de l'identité. Notons pour l'instant que le plaisir exhibitionniste est démultiplié par les médias de masse, offrant l'image à des millions de voyeuristes. Car le public participe aussi du plaisir de la surveillance. La starification (de l'acteur ou du truand) est un fétichisme dont le deuxième pôle est le spectateur, qui traque l'objet de son désir. Peter Weibel explique que la surveillance est d'autant plus forte lorsqu'elle relève du divertissement. Les films, comme les tabloïds, promeuvent une surveillance triviale, qui renvoie au spectateur l'image souriante de sa propre soumission³.

1. AMENGUAL Barthélémy, *Georg Wilhelm Pabst*, Éditions Seghers, 1966, p. 57.

2. Voir SUSMAN Warren I., *Culture as History : The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington – Londres : Smithsonian Institution, 2003, et particulièrement le chapitre « “Personality” and the making of twentieth-century culture », pp. 271-285.

3. Citons le stimulant article de Weibel à ce propos : « The entertainment industry has always fulfilled this function in totalitarian systems : becoming increasingly accustomed to the advancing repression through the

Die Dreigroschenoper : Mackie et le renversement du cadre



On comprend aisément que le truand se découvre un allié et un ennemi dans le personnage du reporter. La médiatisation peut avoir ses charmes mais elle comporte des risques. Le reporter photographe menace le truand en diffusant son image. Renouant avec la tradition des *muckrakers*, il peut se faire justicier. Dans le milieu des années 1930, avec l'offensive médiatique de Hoover, les reporters qui prêtent main-forte aux policiers sont mis en valeur. On peut citer le personnage de George H. Coxe, Jack « Flashgun » Casey, apparu en 1934 dans *Black Mask* et qui, notamment dans la nouvelle « Murder Mixup », dérange le travail des truands en les poursuivant de son flash¹. Plus tôt, dans le *Scarface* de Trail, Tony reconnaît les avantages de l'anonymat, passant de l'éclat à la discrétion. D'abord attiré par ce qui brille (le diamant d'Al Spingola, l'éclat de sa maîtresse²), il veut faire partie du tableau tapageur. Bien vite, il comprend la menace que représente la célébrité³ et finit par éviter de se montrer. Il craint d'être une cible trop évidente pour ses ennemis ou que sa famille ne découvre son identité. À la sortie de son procès, une escorte le garde des photographes : « Ordinarily they served to protect him from the bullets of ambitious assassins. Now the ring of men served equally well to protect him from the almost as annoying lenses »⁴. Comme dans *Little Caesar*,

entertainment media and voluntarily sacrificing to surveillance in the containers of the thousand eyes of Doctor Mabuse, voluntarily becoming the victim of total control. In these new zones, reinforced, technically armed visibility surveillance is not perceived as a threat or a punishment, as Foucault still described the disciplinary society, but instead – finally arrived at the society of spectacle – surveillance is enthusiastically enjoyed. Instead of punishment, surveillance becomes pleasure » (WEIBEL P., « Pleasure and the Panoptic Principle », in LEVIN T., U. FROHNE et P. WEIBEL (sous la dir. de), *[Ctrl]Space, op. cit.*, p. 219 : « L'industrie du divertissement a toujours rempli cette fonction dans les systèmes totalitaires : s'habituer progressivement à la répression croissante à travers le divertissement médiatique et se soumettre volontairement à la surveillance dans les boîtes des mille yeux du Docteur Mabuse, devenir volontairement la victime d'un contrôle total. Dans ces nouvelles zones, fortifiées, techniquement armées, la surveillance visuelle n'est pas ressentie comme une menace ou une punition, ainsi que Foucault a toujours décrit la société disciplinaire ; au contraire – avec l'avènement de la société du spectacle – on se délecte avec enthousiasme de la surveillance. Loin d'être une punition, la surveillance est devenue un plaisir »).

1. COXE George H., « Murder Mixup » [mai 1936], in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus, op. cit.*, pp. 181-224.

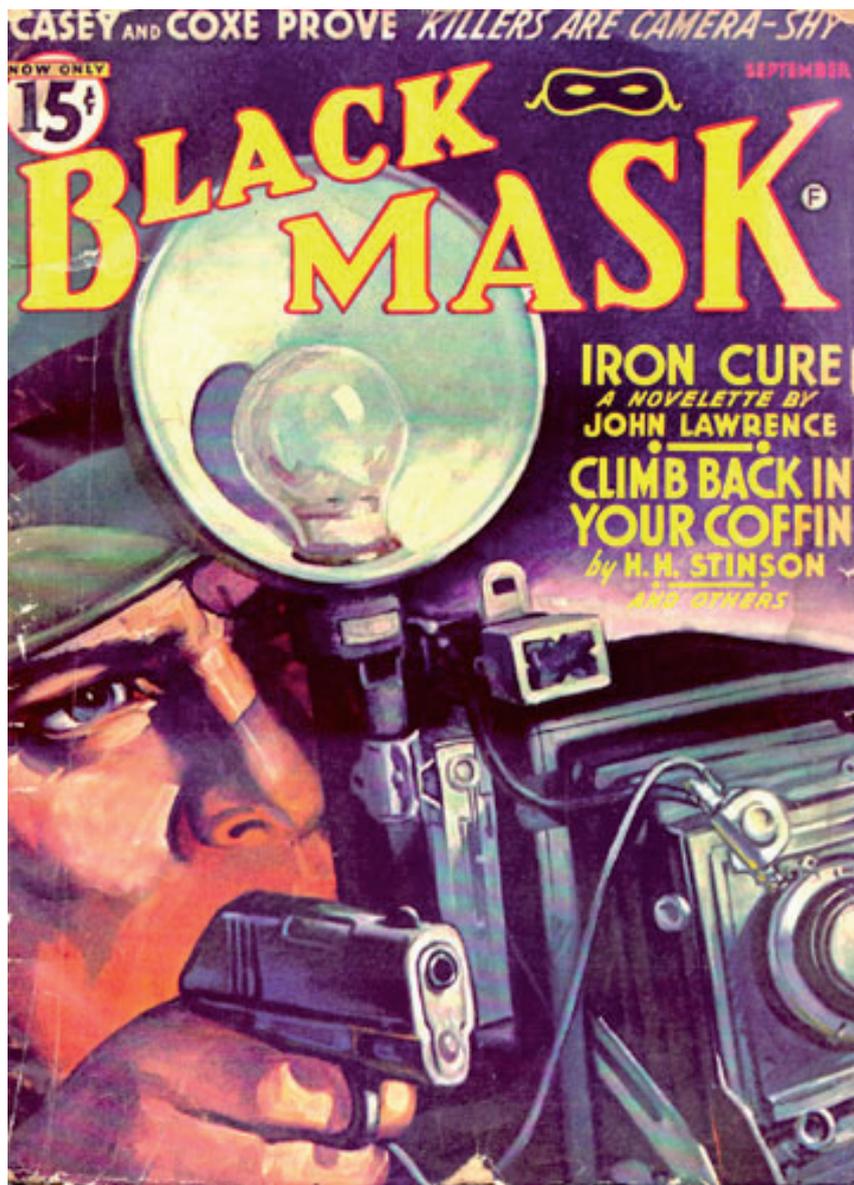
2. Citons simplement la première page de *Scarface* : « Tony could visualize her [Vyvyan] easily. [...] a lithe, slender figure, overdressed in a vivid green ensemble suit with a skirt that was both too short and too tight, and glittering with much imitation jewelry » (TRAIL A., *Scarface, op. cit.*, p. 3 : « Tony pouvait facilement se l'imaginer. [...] une silhouette souple et élancée, vêtue de façon voyante d'un ensemble d'un vert éclatant, à la jupe à la fois trop courte et trop moulante, et toute rutilante d'un tas de bijoux en toc »). Le jeune Tony n'est pas encore sous les regards, il contemple ce qu'il ne possède pas et ses yeux ne sont pas encore éduqués. Il sera dessillé au fil du roman et optera pour une prudente discrétion.

3. Tout d'abord charmé par une fausse journaliste – qui cherche à le tuer –, il s'étonne quand elle lui dit avoir vu une photographie de lui : « In fact, he didn't know of his picture ever having been taken. He didn't believe in pictures ; they were too liable to fall into the wrong hands and sometime be a means of identification » (*ibid.*, p. 72 : « En effet, à sa connaissance, on ne l'avait jamais pris en photo. Il ne faisait pas confiance aux photographies ; elles étaient trop susceptibles de tomber entre de mauvaises mains et parfois d'être un moyen d'identification »).

4. *Ibid.*, p. 121 : « Ils servaient habituellement à le protéger des balles d'assassins ambitieux. Désormais, cette enceinte d'hommes servait pareillement à le protéger des objectifs photographiques, presque aussi importuns que les balles ».

flash et fusillade sont mis sur un pied d'égalité. L'un annonce souvent l'autre, en désignant une cible aux fusils des rivaux ou à l'attention des magistrats. En ce sens, le pouvoir médiatique supplée l'œil de la loi. Du cinéma aux tabloïds, le truand craint le feu des regards.

Invisibles ou bien localisés, les truands excitent l'œil policier. La peur d'une omniprésence criminelle est contrebalancée par une surveillance homogène et la glorification du voyou peut apparaître comme une soumission au panoptisme. Les œuvres le rendent visible, identifiable ; elles l'encadrent même. Pourtant, ce système de surveillance est loin d'être clos. Pour que la dynamique sécuritaire fonctionne encore, il faut que les truands continuent de s'échapper.



Un épisode de Casey pour *Black Mask* : « Killers are Camera-Shy ».

2.3. Vers d'autres évasions

Si le truand est cerné par les contrôles, des échappatoires sont toujours possibles. Ces fuites sont nécessaires aux logiques sécuritaires (de nouveaux contrôles s'en trouvent justifiés) et à la logique narrative (sans fuite ni poursuite, le public s'ennuierait). Sans prétendre à une étude exhaustive, nous indiquons quelques moyens de se dérober à la surveillance. La faillite du contrôle se traduit, entre autres, par un retournement du système panoptique au profit des truands ou par une évasion qui passe par l'ouïe. Ces voies de sortie mènent à de nouveaux modes de contrôle.

Que la police soit prise en défaut et les truands prennent l'avantage visuellement. En un retournement symbolique, leur regard se fait perçant – découvrant le traître – ou disciplinaire – imposant un comportement par sa seule présence. Dans *Pépé-le-Moko*, le truand fait preuve d'une acuité remarquable. Lorsque la police – aveugle dans la Casbah – tente une rafle, elle est prise sous le feu de la bande, qui dispose d'une vue surplombante sur les agents. Les plans en plongée contrastent avec ceux – à hauteur d'homme – qui adoptent la vision policière. Cette descente qui « n'a jamais aussi bien porté son nom » illustre clairement la supériorité des truands. Par ailleurs, si la police est submergée par le grouillement d'individus de la Casbah, l'œil de Pépé distingue le vrai du faux, la victime potentielle de l'affranchi, le compagnon du donneur. Lorsqu'il met au jour la félonie de Régis, un rai de lumière éclaire ses yeux, comme un rappel de l'œil divin irradiant le monde de sa connaissance.

Dans une entreprise criminelle plus organisée, le regard peut aider à imposer une discipline. La pègre de Trail épie ses membres pour s'assurer qu'un travail est bien fait. Quand il va rancçonner les bars, Tony s'assure une vue dégagée, « at the end of the bar, a position from which his eyes and guns would command the situation without possibility of upset »¹. Il surveille, mais il se sait également surveillé par des hommes que son patron a postés pour l'« aider » : « Those other men had been there to watch him, to see how he worked on a high-pressure »². Le regard des truands rejoint le constat que Tony fait durant la guerre : les hommes sont plus courageux s'ils sentent qu'on les observe³. Ce principe rappelle celui du panoptique de Bentham, à la différence que le regard encourage le crime, plutôt que d'incliner à la méditation et au repentir. Lorsque Tony comparait devant un tribunal, ce n'est pas l'œil de la loi qui illumine les jurés, mais celui des gangsters qui pèse dans le jugement. Le panoptisme est renversé. Ses meilleurs hommes de main siègent au premier rang de la salle : « They were swarthy, well-dressed young men who surveyed the jurors unsmilingly with cold, hard eyes »⁴. Par cette menace sans parole, le gangster sort libre d'un procès où la justice a été éborgnée.

1. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 42 : « à l'extrémité du comptoir, un endroit où ses yeux et ses revolvers maîtriseraient sans bisbille possible ».

2. *Ibid.*, p. 43 : « Ces autres hommes avaient été là pour le surveiller, pour voir comment il travaillait sous pression ».

3. En effet, Tony déclare à un de ses supérieurs s'étonnant qu'un gradé s'expose encore au combat : « The men fight grand when there's someone to see to 'em » (*ibid.*, p. 34 : « les hommes combattent comme des chefs si quelqu'un les regarde »).

4. *Ibid.*, p. 120.

L'acuité des truands (*Pépé-le-Moko*)



La clairvoyance



L'embuscade

Le détournement du regard judiciaire s'aggrave avec la fragilité du pouvoir étatique. Sous la République de Weimar, l'œil de la pègre prime sur celui de la police. Le glissement entre la surveillance des agents et celle des truands dans *M* a déjà été évoqué. Citons encore un regard plus puissant, celui du docteur Mabuse, dominant une police myope. Chez Lang, Wenk ne voit pas, à plusieurs reprises, le criminel qui est en train d'opérer à ses côtés. Par deux fois, il est hypnotisé ; le policier tombe sous l'emprise du regard criminel. L'inversion des rôles entre justicier et malfaiteur est fréquente dans *Dr Mabuse – Der Spieler* où le système panoptique est inversé pour protéger le crime. Ainsi, chez Jacques, la salle de jeu clandestine est une construction circulaire, ordonnée autour de la place du croupier :

Um den Tisch herum waren die Plätze für die Spieler als Logen eingerichtet. Jede Loge [...] lag in abtrennendes Dunkel versenkt [...]. Durch einen Vorhang konnte man sich vollständig abtrennen, und ein Gitter [...] vervollständigte den Apparat. Man konnte darin wie in einer Maske spielen. Man konnte ohne erkannt oder auch nur gesehen zu werden, seiner Leidenschaft frönen¹.

L'isolement et la possibilité de voir sans être vu sont calqués sur le système panoptique, mais ce sont les cellules – donc les dépravés – qui bénéficient de la vision. Le centre du cercle – où se place normalement l'œil de l'autorité – est désormais occupé par le croupier, pivot du vice. Dans le film, cette séquence se traduit par un mouvement circulaire de la caméra autour du croupier qui tourne sur lui-même de manière à rester face à l'objectif. La caméra passe d'une loge à l'autre – où se trouve Wenk incognito – mais l'employé nous fixe des yeux, produisant un mouvement d'échange entre l'observateur et l'observé : qui contrôle qui ?

La puissance du regard mabusien s'illustre surtout par l'hypnose. Chez Lang, ce pouvoir revêt trois caractéristiques. Premièrement, il se manifeste par un halo d'obscurité, figurée par des bandes noires ou un iris autour de l'image, qui isole l'objet sous influence maléfique. Lorsque Mabuse hypnotise Wenk dans le tripot ou Hull au cabaret, le noir envahit l'écran. Dans le dernier cas, il observe la table du jeune homme à travers des jumelles dessinant deux cercles sur l'image. Après un réglage de focale, ajustant le regard mabusien, les jumelles se concentrent sur Hull. Bientôt celui-ci est isolé non plus par l'ombre binoculaire mais par un rond noir, qui rappelle le monocle porté par Mabuse et son œil maléfique. Cet isolement de la victime se retrouve ironiquement dans des éléments plus traditionnels de la rhétorique filmique. Lorsque Hull s'entretient avec Carozza, envoyée par Mabuse, l'habituel médaillon qui isole les amoureux rappelle l'influence du criminel sur ce couple. Deuxièmement, l'hypnose se caractérise par l'utilisation fréquente d'instruments oculaires. Mabuse s'appuie sur la technique pour accomplir ses forfaits. Le monocle, les jumelles ou encore les lunettes chinoises décuplent la puissance de l'œil. Si la police est myope (*kurzsichtig*), on pourrait dire que ce regard est *weitsichtig*² : il voit loin, il prévoit, il voit au travers. Les minutieux stratagèmes

1. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 45 : « Autour de la table, les places pour les joueurs étaient aménagées comme des loges. Chaque loge [...] se trouvait plongée dans une obscurité qui l'isolait [...]. Grâce à un rideau, on pouvait s'isoler complètement et une grille [...] complétait le dispositif. On pouvait y jouer comme derrière un masque. On pouvait s'adonner à son vice sans être reconnu ou seulement vu ».

2. L'adjectif (littéralement « qui voit loin ») signifie à la fois « astigmat » et « clairvoyant ».

L'emprise de Mabuse : isolement et influence de l'image



de Mabuse ou son pouvoir de suggestion à distance (souvent symbolisé par des surimpressions indiquant la présence de l'absent) témoignent de l'amplitude de sa vue. Troisièmement, l'hypnose décroïssonne l'extérieur et l'intérieur. Le propre de la suggestion consiste à placer intérieurement un objet sous le contrôle d'un esprit extérieur ce qui, chez Lang, se traduit par des effets de transparences¹, de surimpressions ou de profondeurs de champs. Dans le *Testament du Docteur Mabuse*, le fantôme du criminel apparaît en surimpression dans l'espace qu'il contrôle ; il s'assied à la place de Baum, se superpose à Beregi avant de s'y incorporer. Plus largement, dans ce film, Mabuse dirige son petit monde derrière un rideau. Cette cloison est illusoire puisqu'on découvre qu'il n'y a rien derrière. Mabuse demeure une ombre chinoise, située entre l'extérieur et l'intérieur.

Dans *Dr Mabuse – Inferno*, la dernière hypnose – celle de Weltmann – rassemble tous les éléments évoqués. L'intérieur et l'extérieur se mélangent puisque Mabuse fait apparaître un désert dans une salle close ; il fait même entrer ses habitants en les faisant sortir de l'écran. Plus précisément, après un plan sur la salle avec une grande profondeur de champ, la caméra se rapproche de la scène, obstruée par un grand panneau. La profondeur est donc réduite, d'autant plus que Mabuse, en un mouvement de main, déclenche une réduction du diaphragme de la caméra. L'obscurité – le halo de ténèbres – se fait dans la salle, mais le plan regagne une profondeur de champ avec une bascule de point et l'apparition du désert, puis des Indiens sur le panneau. L'espace filmique s'inverse : alors que l'espace du public se réduit, la projection sur une surface plane semble profonde. Lorsque la troupe sort de l'écran, la salle de spectacle récupère une profondeur. Les Indiens sont entrés dans l'espace du spectacle parce que le public s'est laissé absorber par l'écran. De même, quelques instants plus tard, Wenk est hypnotisé parce qu'il accepte de quitter son siège pour monter sur scène et de regarder à travers un cristal qu'on lui tend. La comparaison avec le cinéma est évidente. Dans son arsenal oculaire, Mabuse dispose aussi de la caméra. L'hypnose s'apparente à une influence filmique. Ceux qui pensent observer le crime sont en fait soumis à l'œil du criminel. La surveillance visuelle se retourne contre les spectateurs et le regard de Mabuse devient un *Fernsehen*.

La surveillance n'est pas seulement prise à défaut quand l'œil de la loi est trop faible pour contrecarrer le criminel. Le système panoptique, même quand il fonctionne, peut toujours être déjoué par des fuites acoustiques. Le son de la criminalité échappe à la vision disciplinaire.

Les études traitant du rapport entre sonorité et surveillance sont peu nombreuses² et, étant donné la complexité du sujet, nous nous limiterons à quelques pistes de réflexion. Cette lacune théorique est en partie due au fait que la surveillance est surtout fondée sur le

1. Même s'il ne s'agit pas d'hypnose, retenons que, dans *Mabuse – der Spieler*, les objets convoités par le regard criminel sont souvent percés à jour : la mallette contenant les accords commerciaux ou le portefeuille rempli de billets de Wenk deviennent transparents lorsqu'un truand les fixe.

2. Citons celles qui nous ont le plus inspiré : SZENDY Peter, *Sur écoute : Esthétique de l'espionnage*, Paris : les éditions de Minuit, 2007 ; CHION Michel, *La Voix au cinéma*, op. cit. ; ZBIKOWSKI Dörte : « The Listening Ear : Phenomena of Acoustic Surveillance », in LEVIN T., U. FROHNE et P. WEIBEL (sous la dir. de), *[Ctrl] Space*, op. cit., pp. 33-49.

regard tandis que l'écoute, plus difficile à cerner, est longtemps restée marginale. La difficulté consiste surtout à contrôler le son. Une idée longtemps admise veut que l'onde sonore ne puisse être emprisonnée et s'émancipe de toute enceinte¹. Bentham, dans ses brouillons du *Panopticon*, a certes formé le projet d'un système « panacoustique » complétant la surveillance visuelle, mais son entreprise fit long feu². Le son met le système visuel en échec. Il peut être un signal prévenant le criminel. Dans *Pépé-le-Moko*, les mendiants frappent aux portes pour avertir la bande. Dans *M*, lors de la raffe, le plan qui montre les policiers quadrillant le quartier est coupé par un autre, pris d'une ruelle adjacente, d'où l'on voit les agents continuer leur razzia. Entre les deux images, la vue en plongée est perturbée : l'axe change, la lumière fait place à l'obscurité, le champ est obstrué et un sifflement retentit. Ce bruit, immédiatement suivi par un sifflet policier, suffit à alerter les gouapes ; deux sons *off* figurent ainsi la fuite hors du contrôle visuel. Si le bruit est un signal, il peut aussi devenir un signe. Le narrateur de *You Can't Win* souligne déjà l'importance des sons dans les prisons américaines : « Prisoners in dungeons rely almost entirely on sounds to tell them [their friends] what is going on about them. Every sound has its meaning. No sound escapes them, and any new or unusual must be thought out and classified at once »³. Les geôles, quand bien même elles seraient soumises au panoptisme, laissent s'échapper les bruits de la délinquance.

1. Peter Szendy, revenant sur cette idée dans l'histoire de l'écoute, explique que c'est « un très vieux discours depuis longtemps préfabriqué, qui ne cesse de se répercuter depuis les murs de Jéricho : un discours sur les pouvoirs d'expansion du son, impossible à contenir. Le son, dit-on, ne peut être endigué, limité, maîtrisé » (*Sur écoute, op. cit.*, p. 87).

2. Szendy (*ibid.*, pp. 32-39) explique l'abandon de ce projet par une dissymétrie dans le système de surveillance : alors que le panoptique consiste à tout voir sans être vu, à être observé sans pouvoir observer, la « panacoustique » aurait permis au surveillé d'entendre le surveillant.

3. BLACK J., *You Can't Win, op.cit.*, p. 116 : « Les prisonniers dans les cachots s'aident presque exclusivement des sons pour leur dire [à leurs amis] comment ils vont. Chaque son a sa signification. Aucun son ne leur échappe et tout son nouveau ou inhabituel doit être examiné et classifié immédiatement ».

L'échappatoire acoustique



M



Pépé-le-Moko

Le crime se dissimule souvent entre les images. Dans la littérature, le truand peut se tapir dans le bruit : Boston Blackie s'échappe du pénitencier en demandant à un détenu de jouer de l'harmonica pendant qu'il scie les barreaux de sa cellule¹. Néanmoins, c'est surtout le corpus filmique qui offre les meilleures planques aux truands. L'avènement du parlant permet aux films d'exprimer l'insaisissable. On altère le rapport de l'image et du son en les séparant. Le bruit, et notamment la voix, peuvent investir l'image la plus vide, l'écran le plus noir d'une présence acousmatique. Michel Chion se sert de ce mot, exhumé par Pierre Schaeffer, pour désigner un son que l'on entend sans en voir la source, et appelle « acousmètre » dans les films, les êtres acousmatiques, qui peuplent l'image de leurs voix sans apparaître à l'écran. S'appuyant notamment sur *Le Testament du Dr Mabuse*, il note que la voix la plus anodine peut acquérir d'un pouvoir magique, souvent maléfique, plus rarement tutélaire. L'acousmètre est omniprésent (sa voix sort d'un corps « insubstantiel », non localisé, qui semble n'être arrêté par aucun obstacle), panoptique (celui qui n'est pas dans le champ, qu'on ne voit pas est le mieux placé pour tout voir) et omniscient (car tout voir dans la pensée magique implique de tout savoir). Toute voix *off* n'est certes pas omnipotente. Certaines attestent d'une impuissance : c'est le cas de la voix policière dans *Pépé-le-Moko*, réduite à faire des commentaires redondants sur la Casbah. Mais elle n'était déjà plus acousmatique, sa source – le commissaire – étant apparue à l'écran pour confesser son échec. La voix qui n'est pas encore dévoilée demeure plus forte. Sans reprendre les analyses de Chion sur *Le Testament*, notons que les criminels sont souvent des acousmètres quand ils œuvrent dans l'impunité. Pour son premier film parlant, *M*, Lang place d'emblée le danger dans le domaine sonore, hors de portée de la vue. Les éléments de la première séquence sont connus : la comptine sur le tueur commence sur l'écran encore noir et reprend quand les enfants passent dans le hors-champ ; Elsie sort de l'école en un travelling muet, tous les passants détournent ostensiblement leur regard de la petite fille puis, quand elle veut traverser, un klaxon retentit en *off* et une voiture manque de la renverser ; enfin, l'apparition du tueur en ombre portée sur la colonne Morris s'accompagne d'une première réplique hors-champ. Le visage, donc la bouche – source sonore – de Beckert restera invisible durant toute la première séquence. Seule la mélodie de *Peer Gynt* sifflotée en *off* par le tueur traverse les images. Beckert n'est certes pas un truand, mais il contribue à pointer les failles du panoptisme². Une analyse similaire serait possible pour la première séquence de *Scarface*. L'ombre portée de Tony indique que la voix acousmatique a un pouvoir sur l'image, ce qui est confirmé par le meurtre qui bouleverse le monde interlope. Avant de tuer, un sifflement se fait entendre : c'est l'ombre qui siffle le sextet de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti « Chi mi frena in tal momento ? ». Qu'est ce qui retient Tony à

1. BOYLE J., *Boston Blackie*, *op.cit.*, p. 292.

2. Au demeurant, cette fuite auditive est également liée à la sensibilité de Fritz Lang qui déclare au début d'une courte autobiographie : « Je dois dire d'emblée que je suis un visuel. Je ne reçois mes impressions que par les yeux et – je l'ai souvent regretté – jamais ou extrêmement rarement par l'ouïe » (LANG F., in EISNER Lotte, *Fritz Lang*, trad. de Bernard EISENSCHITZ, Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Cinémathèque française, 1984, p. 13). Par leurs acousmatismes, les personnages de truands échappent aussi bien aux policiers qu'au réalisateur de l'œuvre.

cet instant ? La question est oratoire et revient à chaque fois qu'il tue en sifflant dans le hors-champ.

Le truand acousmatique fait peur. Il force l'attention pour déterminer où se trouve le danger. C'est par exemple, dans *Le Testament du Dr Mabuse*, l'écoute angoissée de Kent qui cherche la bombe dont la minuterie se fait entendre hors-champ. Peter Szendy rappelle que le premier âge de l'oreille est celui de la peur¹. Dans les premiers temps, l'homme écoute pour être à l'affût de la menace. Cette fonction primitive se retrouve notamment avec la traque du criminel. Dans *M*, le rapport chasseur/chassé s'inverse par l'écoute. Le tueur se fixe quand il entend les sifflets des truands dans la rue et reste aux aguets, apeuré dans un grenier, quand il entend la pègre se rapprocher. Beckert est pisté grâce à son sifflement ou encore le bruit de son couteau sur la porte – deux éléments qui symbolisaient son rôle de prédateur. Dans le corpus littéraire, les possibilités de jouer avec l'écoute sont moindres. On peut cependant noter l'exemple de Mabuse, auparavant caractérisé par son regard, qui, traqué par la police, s'enferme dans une cabine secrète. Pendant que la police fouille la maison, il ne voit plus rien, mais se fait tout ouïe : « Er vernichtete alle Sinne in sich mit der geisterhaften Kraft seines Bluts, um nur Trommelfell sein zu können »². Face à une menace acousmatique, l'oreille s'aiguisé. La surveillance se déplace, change d'organe et se met à l'écoute.

Ce péril sonore est le préambule à de nouveaux contrôles. Si la criminalité ne se trouve plus dans les images, il faut être à son écoute ; si la surveillance est désormais acoustique, il faut prendre garde à tout ce que l'on dit. Telle pourrait être l'horizon du « panacoustisme » qui affleure parfois dans notre corpus. Dans *You Can't Win*, le narrateur occupe une cellule équipée de « some kind of listening arrangements »³, mais ceci reste assez vague. Le contrôle sonore, peut-être plus que le visuel, est tributaire des progrès techniques. Pour reprendre les termes de Szendy, la surécoute n'est pas seulement une affaire d'oreilles : elle suppose une « télétechnologie » pour entendre au plus loin (*Fernhören* selon le mot de Fürtwangler), sélectionner l'élément pertinent dans le bruit ambiant et l'archiver⁴. Si la période connaît des avancées dans l'enregistrement et la retransmission sonores, la panacoustique n'en est qu'à ses balbutiements. Notons cependant deux changements importants. Premièrement, l'avènement du cinéma parlant, déjà évoqué. Même si les procédés des maisons de production américaines ou de la Tobis-Klangfilm en Allemagne sont encore perfectibles, n'autorisant pas une grande diversité d'effets acoustiques, ils provoquent déjà un bouleversement général de l'industrie cinématographique, touchant les domaines techniques, économiques et esthétiques. Nous n'envisageons pas de les résumer ici mais nous soulignons que cette révolution est sous-tendue par une technologie d'écoute et d'archivage qui rend possible

1. Il cite notamment ce passage d'*Aurore* de Nietzsche : « L'oreille, organe de la peur, n'a pu se développer aussi amplement qu'elle l'a fait que dans la nuit ou la pénombre des forêts et des cavernes obscures, selon le mode de vie de l'âge de la peur... » (§250, cit. in SZENDY P., *Sur écoute*, op.cit., p. 46).

2. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 102 : « Par la force spirituelle de son sang, il anéantit tous les sens qui étaient en lui-même pour ne plus être qu'un tympan ».

3. BLACK J., *You Can't Win*, op.cit., p. 341.

4. Voir SZENDY P., *Sur écoute*, op.cit., pp. 57-63.

une surveillance sonore. D'un point de vue esthétique, Michel Chion rappelle que le propre du cinéma parlant est justement de permettre la « désacousmatisation », c'est-à-dire d'attribuer une source à une voix. L'acousmètre perd beaucoup de son pouvoir quand il apparaît à l'écran. Il s'incarne, donc il peut être arrêté. Dans le *Testament du Dr Mabuse*, la magie du criminel s'estompe quand Kent découvre qu'il s'agit d'un simple dispositif acoustique. Le cinéma parlant propose ainsi de traquer la voix jusqu'à rendre sa source visible. Dans *M*, une fois le sifflement de Beckert repéré, le mot d'ordre est de « ihn keinen Moment aus den Augen lassen »¹ et toute la filature se déroule en fondus enchaînés et travellings comme si le *cut* risquait de perdre le fuyard.

Deuxièmement, si le cinéma rend la menace visible, la radio rend le contrôle invisible. En effet, la sonorisation des trois pays s'est surtout faite par la radiophonie. En Allemagne, aux États-Unis et en France, le développement de ce média s'accélère durant les années 1930². Le pouvoir politique y voit un outil de choix. Qu'il s'agisse des conversations au coin du feu de Roosevelt ou de la propagande nazie diffusée par le *Volksempfänger*, la voix du dirigeant trouve un moyen efficace de s'infiltrer dans le quotidien du public. En outre, la radio est l'acousmètre par excellence, conférant une indéniable autorité aux locuteurs. Aux États-Unis, elle se place résolument du côté des policiers. Cette collaboration commence sur CBS, en 1929 avec l'émission *True Detective Mysteries* qui présentait « a real story of a real crime, solved by real people, with a real criminal brought to justice »³. Durant les années 1930, les documentaires, les appels à témoin ou les émissions sur le travail de la police⁴ se font plus fréquents. Dans les fictions radiophoniques, il semble que les personnages de policier aient joué le rôle principal, sinon exclusif, les truands étant relégués à une fonction de gibier. Les récits *hard-boiled* sont absents des ondes : leur violence, leur langage et leurs ambiguïtés étaient beaucoup moins bien tolérés que dans les pages de *pulp*. Le personnage le plus populaire de cette période

1. « ne le perdre des yeux à aucun moment ».

2. On ne peut ici détailler les étapes de ce développement. Précisons seulement que la France passe de 500 000 récepteurs en 1920 à 5,5 millions en 1940. Le premier émetteur public, Radio Tour Eiffel, ouvre en décembre 1921 puis, en 1922, naissent les premières stations privées. Aux États-Unis, en 1921, la KDKA à Pittsburgh ouvre l'ère de la radio avec la première diffusion régulière. En 1922, on compte 60 000 radios dans le pays, et 7,5 millions en 1928. En Allemagne, on passe de 100 000 auditeurs en 1924 à un million de récepteurs vendus en 1929. En 1932, on compte quatre millions d'auditeurs plus de dix millions en 1939. On notera qu'en Allemagne, la mainmise du pouvoir politique est particulièrement forte puisque la radio est étatisée dès 1932. Voir BROCHAND Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, t. I : 1921-1944, Paris : La Documentation française, 1994 ; LENTHALL Bruce, *Radio's America : The Great Depression and the Rise of Modern Mass Culture*, Chicago : The University of Chicago Press, 2007 ; DUSSEL Konrad, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Constance : UVK, 2004.

3. Cit. in PANEK L.L., *Gumshoes America*, *op.cit.*, p. 104 : « l'histoire vraie d'un vrai crime, résolu par de vraies personnes et avec un véritable criminel traduit en justice ».

4. À titre d'exemple, le chef James Davis, de la police de L.A. présente *Calling All Cars* à partir de 1932 avant que ne déferlent les innombrables émissions sur le FBI qui atteignent leur paroxysme dans les années 1940 avec *The FBI in Peace and War*. Pour commencer un travail plus détaillé sur ce sujet, voir COX Jim, *Radio Crime Fighters : Over 300 Programs from the Golden Age*, Jefferson : McFarland, 2002 ; voir aussi RAZLOGOVA Elena, « True Crime Radio and Listener : Disenchantment with Network Broadcasting, 1935–1946 », in *American Quarterly*, vol. LVIII, n° 1, mars 2006, pp. 137-158.

est sans doute « The Shadow », dont la paternité est attribuée à Walter Gibson. Acousmètre justicier, ce héros masqué qui combat le crime par des méthodes expéditives est avant tout une voix. Avant d'avoir sa série et son magazine dédiés, il apparaît le 31 juillet 1930 en tant que mystérieux narrateur, lisant des histoires durant l'émission de radio *Detective Story Hour*. Devant l'engouement du public, Street and Smith Publications demandent à Gibson d'étoffer le personnage pour en faire un héros à part entière. « The Shadow » se retrouve à la tête d'une organisation de justiciers – des honnêtes citoyens qui lui sont redevables – et doté d'un pouvoir de camouflage qui confine à l'invisibilité. Il n'apparaît que très furtivement, jaillissant des ténèbres pour châtier les criminels. De nombreux acteurs¹ se sont relayés pour lire ces aventures, mais c'est la voix caverneuse de Franck Readick Jr. qui entre dans l'histoire de la culture populaire américaine en répétant au début de chaque épisode : « Who knows what evil lurks in the hearts of men ? The Shadow knows... »². L'invisibilité du personnage est complétée par sa connaissance des hommes. Le justicier acousmatique comble les lacunes de la surveillance panoptique. L'ombre traque les bandits hors-champ et sa voix s'infiltré partout.

La fuite des truands est le nerf de la guerre policière : leur identification et leur repérage impliquent leur invisibilité et leur omniprésence. Elle est aussi le nerf de l'action. Sans elle, pas d'enquête, pas de poursuite et pas de plaisir. Qu'il se fasse voyeuriste ou chasseur, le public est ravi de participer à cette surveillance triviale. En laissant planer la menace du truand, la production culturelle inquiète et séduit. Elle joue sur une faiblesse passagère du pouvoir disciplinaire, mais qu'advient-il lors des reprises en main policières ?

3. L'éclipse du truand

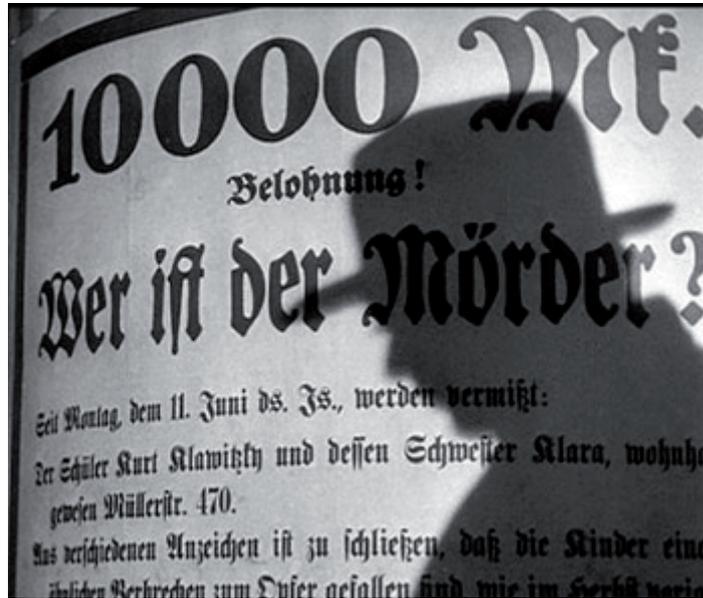
La menace que représentent les truands est bénigne car elle est éphémère et prépare à un retour à l'ordre. Néanmoins, quand cette réaction devient autoritaire, elle peut refuser qu'on porte ombrage – même momentanément – à la police. Qu'advient-il alors des personnages de truands ?

Sans vouloir séparer trop rigoureusement les périodes historiques, on distingue nettement, dans notre corpus, l'influence des phases de reprise en main policière comme celles du New Deal américain et de l'Allemagne nazie. Dans l'ensemble, leur production culturelle présente des changements remarquables quant au traitement de la délinquance. La police est glorifiée au détriment de la pègre, qui tend à disparaître des œuvres. Peut-on parler d'une éclipse politique du truand ? Ce serait conclure hâtivement que le pouvoir étatique a complètement assujéti la production culturelle. En effet, la surveillance la plus étroite ne recèle-t-elle pas toujours quelques angles morts ?

1. Pour l'anecdote, notons que le jeune Orson Welles a prêté sa voix au Shadow entre septembre 1937 et octobre 1938.

2. « Qui connaît le mal que recèle le cœur des hommes ? Le "Shadow" le connaît... »

L'ennemi invisible



M



« Chut ! L'ennemi écoute ! » (Affiche de propagande – 1939)

3.1. Les reprises en main policières

L'affirmation du pouvoir policier après 1933 s'explique aussi bien par les bouleversements politiques qui surviennent aux États-Unis et en Allemagne que par le passé criminologique de ces pays dont les institutions avaient été mises à rude épreuve. La France n'a pas connu une reprise en main comparable, dans la mesure où à la montée des périls a succédé le Front populaire. Certes, après les émeutes du 6 février 1934, la vigilance est de rigueur, des voix s'élèvent pour réclamer un homme fort capable de nettoyer les écuries d'Augias républicaines¹. Les mesures de détention préventive² et de censure³ sont renforcées pour assurer l'ordre public. Pourtant, si cette période a eu ses regains d'autoritarisme, la propagande policière n'a pas bouleversé la production culturelle, déjà bienveillante envers la police républicaine. Certes, on peut déceler dès le milieu des années 1930, une plus grande fréquence des articles – dans *Déetective* par exemple – sur les forces de l'ordre et l'armée, mais il faut l'imputer à une crispation des relations internationales plutôt qu'à une chasse aux truands sur le territoire. Le corpus français tiendra donc une place réduite dans les pages qui vont suivre. En revanche, les œuvres américaines et allemandes sont comme transformées par le regain d'autorité d'après 1933. La glorification du policier n'est cependant pas la même sous les deux régimes politiques. Aux États-Unis, il s'agit encore de gagner l'électeur à sa cause tandis qu'en Allemagne, le policier peut sacrifier la liberté individuelle au profit de la communauté. Ces glorifications ne se font pourtant pas sans ambiguïtés dans la mesure où, sous le Troisième Reich, le héros policier ne doit pas se singulariser tandis que la promotion du G-Man américain s'appuie sur la gloire passée du gangster.

Les périodes autoritaires prennent racine avant 1933. Outre la Crise de 1929, les institutions américaines ont été mises à mal durant la Prohibition tandis que la faiblesse de la Répu-

1. Par exemple, dans l'affaire Stavisky, au lendemain de la mort du conseiller Prince, *Le Figaro* déclare que le public est « résolu [...] à imposer la renaissance française » tandis que *La Victoire* exhorte : « Si tu es incapable de mener ta maison et de la tenir propre, prends un homme, Marianne, prends un homme ! » (*cit. in* JANKOWSKI P., *Cette vilaine affaire Stavisky*, *op.cit.*, p. 348).

2. Ainsi, l'article 10 du *Code d'instruction criminelle* conférant au préfet un droit de saisies, de perquisitions, ainsi que d'arrestations préventives, abrogé par la loi sur les libertés individuelles du 7 février 1933, est rétabli le 21 décembre 1934. Cet article sert notamment à l'arrestation d'organisateur de manifestation sur simples suspicions de troubles, mais le nouveau garde des sceaux Henri Chéron, déclare qu'il est nécessaire de ne pas laisser les représentants du pouvoir exécutif « dépourvus de tout moyen d'action immédiate pour la sauvegarde de l'ordre public dans les cas d'extrême urgence ou de circonstances exceptionnelles » (*Journal officiel*, 1934, n° 283, p. 660, *cit. in* ALLINNE J.-P., *Gouverner le crime*, *op.cit.*, p. 25).

3. Pour le cinéma français, précisons que le fonctionnement de la Commission de contrôle est modifié par des décrets et arrêtés (pris juste avant l'accès au pouvoir du Front populaire) qui renforcent le pouvoir du ministère de l'Éducation nationale : l'avis de la commission s'il est obligatoire reste consultatif. Une circulaire du ministre de l'Intérieur, Max Dormoy, du 25 octobre 1937, annonce que les visas seront désormais refusés aux films ridiculisant l'armée, pouvant provoquer des incidents diplomatiques, reproduisant des attaques à main armée, cambriolage avec effraction et tout acte criminel qui peut influencer les jeunes gens. Voir BILLARD P., *Histoire du cinéma français*, *op.cit.*, pp. 193-194.

blique de Weimar a fourni un terreau propice à la dictature. Les criminologues des années 1920 ont souvent taxé la justice allemande de laxisme. Alors que l'on pense détenir des armes qui seront fatales à la criminalité, le nombre d'effractions double entre 1927 et 1932. Les *Kriminalistische Monatshefte* (1927-1944), revue professionnelle de policiers, polémiquent sur le « laxisme préoccupant de la jurisprudence » (« bedenklich laxe Rechtssprechung ») et reproche à la justice une « considération disproportionnée des intérêts individuels » (« übermässigen Bewertung der individualistischen Interessen ») alors qu'elle voit la police comme « gardienne de l'intérêt collectif » (« Hüterin des Kollektivinteresses »)¹. En effet, à quoi bon les progrès techniques et la formation scientifique des policiers si les tribunaux peuvent ne pas reconnaître ces expertises comme des preuves suffisantes² ? De toute manière, on connaît déjà les coupables. Robert Heindl a popularisé l'idée que la criminalité est majoritairement due aux *Berufsverbrecher* qu'il évalue à 8 500 individus. Une détention prophylactique, théoriquement envisageable³, suffirait à éradiquer la délinquance. Au sein des criminologues de Weimar, émerge ainsi une tendance préconisant une solution « moderne » contre le crime et préparant le terrain aux méthodes expéditives du Troisième Reich. Des fonctionnaires plus ouvertement nazis accèdent aux postes influents de l'appareil policier dès 1932⁴. En 1933, le NSDAP est déjà largement implanté au sein de la Kripo. La police peut enfin changer ses pratiques.

Ses actions drastiques ne peuvent se réaliser sans une réorganisation et une centralisation des services. Entre 1936 et 1939, une police du Reich se constitue, sur le modèle de la Kripo prussienne⁵, afin de former une administration homogène et poursuivre les criminels dans les coins les moins surveillés du pays, par une standardisation et une centralisation des informations. Outre les méthodes de la Kripo imposées à tous les autres du territoire, des spécialistes sont mis à la disposition des postes de police. Puis, la Kripo passe progressivement sous

1. Cit. in WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, op.cit., p. 24.

2. *Ibid.*, p. 16.

3. Robert Gellately distingue deux pratiques dans son récapitulatif des pratiques policières sous le Troisième Reich : la *Schutzhaft* (détention de protection) et la *Vorbeugungshaft* (détention préventive). Il les fait remonter à deux lois prussiennes du 24 septembre 1848 et du 12 février 1850 permettant une brève incarcération au nom de la sécurité de la personne arrêtée, afin de la protéger de la colère de la foule ou pour sauvegarder la morale, la sécurité et l'ordre publics. On notera qu'une loi administrative de la police de Prusse du 1^{er} juin 1931 répète en substance ces textes du XIX^e siècle et que les personnes placées en camps de concentration après 1933 le furent souvent au nom de la *Schutzhaft*. Néanmoins, il s'agit dans ce cas de protéger le peuple allemand par une incarcération à la durée indéterminée. Voir GELLATELY R., « The Prerogatives of Confinement in Germany, 1933-1945 : "Protective Custody" and Other Police Strategies », in FINZSCH Norbert et Robert JÜTTE (sous la dir. de), *Institutions of Confinement. Hospital, Asylums, and Prisons in Western Europe and North America, 1500-1950*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, pp. 175-190.

4. Citons, entre autres, le conseiller Alfred Mundt, les commissaires Erich Liebermann von Sonnenberg et Arthur Nebe. Pour leur biographie, voir WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, op.cit., pp. 50-55.

5. Pour résumer, on peut rappeler que l'administration policière régionale de Prusse (*preußische Landeskriminalpolizei*) devient le 16 juillet 1937 une administration nationale (*Reichskriminalpolizei*) et que, lorsque se constitue une haute administration de la sécurité du Reich (*Reichssicherheitshauptamt*) le 27 septembre 1939, elle en devient la section V. La Kripo se voit également attribuer un réseau de services, de postes policiers (*Dienststellen*) sur tout le territoire, chapeautés par des postes de commandement (*Kripoleistellen*).

le contrôle de la frange la plus radicale du régime. À partir de 1936, la constitution d'une police criminelle nationale (*Reichskriminalpolizei*) donne lieu à des luttes d'influence que les SS remportent lorsque Himmler est nommé, le 17 juillet 1936, « Chef de la police allemande ». L'intégration de la Kripo au sein de la *Sicherheitspolizei* a mené à des pratiques et à une idéologie de plus en plus dures, marquées par l'influence croissante de la Gestapo. En effet, pour Werner Best, l'idéologue de la Gestapo, il faut parvenir à une unité de corps par une fusion complète des polices. Les agents doivent avoir un parcours professionnel commun, changer régulièrement de services tout en faisant partie des SS. Cet objectif n'est que partiellement atteint, mais l'idée est répétée par la propagande : la police du Reich, émanation du peuple au service du Führer, doit être l'exemple même de l'unité nationale.

Nouvelle police, nouvelles pratiques : dès la première année du régime, les détentions préventives sont facilitées et généralisées¹. On congédie juges et procureurs douteux. Les policiers sont libérés des chaînes républicaines. Magnus von Levetzow, nouveau président de la police berlinoise, écrit à ses hommes en avril 1933 qu'il va les « [bei der] Vernichtung des gewerbsmäßigen Berliner Verbrechertums [...] gegen alle Anfeindungen decken und schützen »². Les violences policières et les arrestations arbitraires deviennent ainsi monnaie courante. Comme beaucoup, la pègre tombe sous les coups du nouveau régime, d'autant plus facilement que la police ne s'embarrasse plus de respecter les lois. Les *Vereine*, ces clubs du crime organisé, sont dissous au début de 1933. Sous le Troisième Reich, on distingue deux offensives policières contre la pègre. Une première charge est sonnée en 1933-1934, au lendemain de la prise de pouvoir et de l'incendie du Reichstag. Le régime en organise une seconde en 1937 pour répondre au malaise croissant dans la police face aux criminels (notamment les proxénètes), restés impunis, faute de preuves. Ordonnée par Himmler pour le 9 mars, cette action conduit à la déportation de 2 000 délinquants. Elle est rendue possible par le travail de renseignement et de fichage mené par la Kripo depuis 1933, mais aussi par l'élargissement constant du concept de *Gewohnheitsverbrecher* : il ne s'agit plus seulement des criminels professionnels au sens strict, mais aussi des asociaux, des « réticents au travail » (*Arbeitscheu*, i.e. proxénètes, prostitués, vagabonds, mendiants)³, voire du *Gaunertum* de Robert Ritter.

1. Notamment avec la loi du 24 novembre 1933 sur les *Gewohnheitsverbrecher* qui autorise une détention de sécurité (*Sicherungsverwahrung*). Conformément à la pensée de Heindl, la Kripo peut désormais avoir recours à une détention d'une durée illimitée sans se fonder sur le jugement d'un tribunal. La police prussienne peut ainsi déporter en camp de concentration toute personne ayant été condamnée au moins trois fois pour des crimes commis par « esprit de lucre » (*Gewinnsucht*).

2. Cit. in WAGNER P., *Hitlers Kriminalisten*, op.cit., p. 57 : « couvrir et protéger de toute attaque en ce qui concerne l'éradication du crime organisé à Berlin ».

3. Pour cette catégorie criminelle, c'est aussi bien la Kripo que la Gestapo qui sont en charge de la répression (« selbst wenn eine Überführung nicht möglich war » dit une circulaire : « même quand on ne peut prouver la culpabilité »), particulièrement durant l'année 1938 où deux actions de grande ampleur (en janvier et en juin) sont menées par les services de police. Ces offensives contre le crime sont menées de concert avec les agences pour l'emploi, les services municipaux, les hospices pour sans-abri. (WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, op.cit., p. 279).

Aux États-Unis, les changements de l'appareil policier durant la « guerre au crime » ne sont pas assimilables à la nazification de la police allemande, le jeu démocratique ayant toujours cours. Néanmoins, l'État affirme beaucoup plus clairement son pouvoir à travers la revalorisation de la police fédérale. Cette centralisation, tout en assurant préserver l'indépendance des polices locales, passe par une réorganisation des services et une extension des prérogatives du FBI. Si la « War on Crime » est déclarée le 17 juin 1933 (fusillade de Kansas City : deux agents fédéraux abattus), le public était déjà mûr pour une politique drastique de lutte contre le crime, exaspéré par l'ambiance délétère de la Prohibition et scandalisé par les kidnappings depuis l'affaire Lindbergh. Quoi qu'il en soit, sous la direction de Homer Cummings, le département de la Justice est réorganisé. Ses effectifs sont moins nombreux mais s'occupent plus spécifiquement de la recherche et de l'arrestation des criminels¹, revêtant ainsi une image de « chasseurs de truands », moins bureaucratique que l'ancienne institution. Les pouvoirs de l'agent fédéral sont par ailleurs sensiblement accrus. En mai 1934, le Congrès approuve six lois proposées par Cummings, et en vote trois autres en juin. Les agents acquièrent le plein pouvoir d'arrêter un suspect, de porter des armes à feu. La juridiction du Bureau est élargie² et les G-Men deviennent le nouveau modèle policier.

On a cependant soin de ne pas transformer l'intervention étatique en prise de pouvoir. Dans le système fédéral, les structures locales et les libertés individuelles doivent être préservées. En témoigne un discours de Cummings, à l'université de Virginie en 1934 : le crime est une « perversion » de la liberté individuelle pouvant être enrayée par la police fédérale qui, de ce fait, crée les « conditions in which a finer and more complete personal freedom may exist »³. Les réticences du public à l'égard d'une intervention étatique sont assez vives pour nécessiter de tels sophismes, d'autant plus que la politique de Roosevelt – avec la délégation des pouvoirs par le Congrès et le *National Recovery Act* en 1933 – a souvent été dénoncée comme un fascisme américain. Pour ne pas prêter le flanc à ces critiques, Hoover répète à l'envi que ses agents sont indépendants du pouvoir politique⁴. Ses discours dénoncent les élus

1. Des quinze divisions du ministère, la division criminelle est incomparablement la plus grande, avec trente-trois domaines de compétence. À titre de comparaison, la deuxième plus grande division en possède douze et la plupart moins de cinq.

2. Pour résumer l'arsenal juridique désormais à disposition du FBI : le *Fugitive Felon Act* interdit aux suspects de passer d'un état à l'autre ; le Bureau prend en charge les kidnappings, automatiquement sept jours après leur signalement ; le *Stolen Property Act* – qui élargit le *Dyer Act* de 1919 ne concernant que le vol de voiture – fait du vol de toute propriété d'une valeur supérieure ou égale à 5 000 \$ un crime fédéral ; l'*Anti-Racketeering Act* fait de l'extorsion de fonds par téléphone ou par courrier un crime fédéral ; toute banque assurée par la Federal Deposit Insurance Corporation peut entraîner une poursuite fédérale si elle est attaquée ; enfin, le *National Firearms Act* instaure une taxe sur les armes à feu, un permis de vente et une déclaration de propriété au niveau national.

3. Cit. in POTTER C.B., *War on Crime, op.cit.*, p. 119 : « conditions qui permettent une meilleure et plus complète liberté individuelle ».

4. Il le souligne d'autant plus volontiers que la police fédérale, particulièrement réactionnaire, n'entend pas se soumettre à un gouvernement soupçonné d'antiaméricanisme, voire de sympathies socialistes. Le FBI de Hoover a certes été favorisé par la politique rooseveltienne mais il émerge de plus en plus comme un pouvoir autonome au sein de l'État américain.

corrompus, aussi criminels que les gangsters¹. Le FBI, fer de lance de la lutte contre le crime, n'est pas aux mains d'un chef politique. La séparation du gouvernement et de l'appareil policier modère l'autoritarisme latent de cette période.

Même si les polices du Troisième Reich et le FBI diffèrent sensiblement, elles font toutes deux l'objet d'importantes campagnes qui vantent leur organisation et leurs moyens. Les policiers deviennent les héros de la culture populaire. Pourtant, aux États-Unis, ils tirent encore leur prestige des gangsters tandis qu'en Allemagne, leur glorification doit être modérée. La *war on crime*, autant que les offensives nazies contre la délinquance, a largement recours aux armes médiatiques. Devant le Congrès, le 3 janvier 1934, Roosevelt fonde son action sur l'intervention étatique mais aussi sur la sensibilisation du public : « These [...] violations of ethics call on the strong arm of Government for their immediate suppression ; they call also on the country for an aroused public opinion »². Le gangster doit être combattu à un niveau symbolique ; il doit être renversé de son piédestal où l'ont installé la littérature et le cinéma. Il faut lui opposer un rival médiatique. Ce héros positif, ce sera le directeur du Bureau lui-même. Avec l'aide de Harry Suydam, un publicitaire embauché par Cummings, et de Rex Collier, journaliste au *Star* de Washington, Hoover devient une vedette. Ses articles sont publiés dans la presse de masse (*The American Magazine*, *Saturday Evening Post*) ; il apparaît fréquemment dans les colonnes mondaines. Le grand public se familiarise avec lui, connaît ses lieux de villégiature, son régime, ses loisirs. Sur ses photographies, Hoover travaille ses poses (un revolver à la main, faisant du tennis ou marchant d'un air décidé avec ses collègues). Le petit homme se transforme en un pilier de la lutte contre le crime. Surtout, il encourage les magazines et les films à prendre l'agent fédéral pour héros. Le prologue de *The Beast of the City*, signé par Hoover, l'annonce clairement : « instead the glorification of the gangster we need the glorification

1. Dans un de ses plus célèbres discours, Hoover déclare : « It is the renegade politician who puts worn out tires on police automobiles, who buys inferior armament and equipment if he can be properly rewarded, who is willing to destroy the morale of an entire force of officers if he, personally, can appoint the Chief » (HOOVER J.E., « Education against Crime », in *Speeches of the Day*, 1^{er} décembre 1936, *art. cit.*, p. 112 : « C'est le politicien félon qui met des pneus crevés aux voitures de police, qui achète des armes et des équipements de moindre qualité s'il y trouve son compte, qui est prêt à saper le moral de toute une brigade s'il peut nommer personnellement le chef »).

2. *Cit. in* O'REILLY Kenneth, « A New Deal for the FB : The Roosevelt Administration, Crime Control, and National Security », *The Journal of American History*, vol. LXIX, n° 3, décembre 1982, p. 642 : « Ces [...] outrages à la morale demandent une réponse énergique du gouvernement pour les supprimer immédiatement ; elles demandent aussi au pays un réveil de son opinion publique ». Quelques années plus tard, Hoover reprend les mêmes termes : « Crime will continue to increase until public sentiment crushes crime and public sentiment cannot crush crime until a public consciousness is aroused against all form of crime » (« Education against Crime », *art. cit.*, p. 111 : « Le crime continuera de s'accroître tant que le sentiment public n'aura pas anéanti et le sentiment public ne peut anéantir le crime tant que la conscience publique n'a pas été réveillée pour se dresser contre le crime »). Le public peut combattre le crime pour peu qu'il soit « secoué, réveillé » (*aroused*). On remarque le passage de l'actif au passif. Le public est présenté peut devenir sujet d'une action (*crushes*) si sa conscience se laisse préalablement informer.

of the policemen... »¹. Précisons que Hoover ne cherche pas à contrôler directement les médias. Encore une fois, l'inflexion idéologique se fait par une autorégulation, notamment grâce au *Hays Office*. Certains studios comme la Warner y participent d'autant plus volontiers que leurs propriétaires soutiennent activement la politique de Roosevelt. D'autres films et revues mettent en scène le G-Man tout simplement parce que le FBI est devenu vendeur. En tout cas, la *Crime Records Division* du Bureau aide à produire des émissions radiophoniques (*Gangbusters*, *G-Men*, le second étant l'émission officielle du FBI), des bandes-dessinées (*Secret Agent X-9*, créé par D. Hammett ; *War on Crime*, publication officielle du Bureau), des magazines pulp, des films (*Public Hero Number One*, *Public Enemy's Wife*, *Show Them No Mercy*, *Let 'Em Have It*) et toute une collection d'objets hétéroclites, allant du chewing-gum G-Man aux cartes à jouer et à la bague décodeuse. Omniprésent, décliné sous toutes ses formes, l'agent fédéral devient un produit de l'industrie culturelle.

En Allemagne nazie, la promotion du policier n'atteint certes pas les sommets médiatiques du G-Man. Le pouvoir étatique répugne à frayer avec la culture populaire et notamment la paralittérature. Dans le domaine artistique, la mise au pas (*Gleichschaltung*) concerne d'abord la « grande » littérature et le cinéma. Le 7^e art fait l'objet de soins particuliers, en raison de l'intérêt que lui portent Hitler et Goebbels. Média de masse, donc outil de propagande, le film peut servir le régime mais doit répondre à des exigences de qualité artistique². Les films policiers disposent ainsi de moyens importants (notamment les studios de Babelsberg), s'ils sont tournés à la gloire des « héros en uniforme et en civil » qui mènent une lutte sans relâche contre les ennemis du peuple³. En revanche, la littérature policière – qualifiée de *Schundliteratur* – ne doit pas participer à la propagande car elle souillerait l'image du national-socialisme et serait taxée d'opportunisme. Cette discrimination est patente au moins au début du régime⁴. La loi de mai 1933 sur la protection des symboles nationaux (*Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole*) interdit les récupérations les plus grossières et met un frein aux initiatives trop zélées, trop profanes⁵. Le *Krimi* n'est pas digne de se faire la voix du national-socialisme et, de fait, est écarté du discours officiel. Ce sont surtout ses défenseurs qui veulent le mettre au service du régime. Finke met en avant le rôle éducatif (« *erzieherische Aufgaben* ») que peut remplir le roman criminel. Puisque celui-ci ne fait que décrire le combat du Bien contre

1. « Plutôt que de glorifier le gangster, il nous faut glorifier les policiers. »

2. À ce propos, Goebbels déclarait en 1934, dans un discours à la jeunesse hitlérienne : « Le national-socialisme ne représente en aucun cas un sauf-conduit pour le renoncement à toute prétention artistique. Au contraire. Plus grande est l'idée à exprimer, plus il faut être exigeant du point de vue l'art » (cit. in CADARS P. et F. COURTADE, *Le Cinéma nazi*, op.cit., p. 18).

3. « Die neuen Wege des Kriminalfilms », article paru dans le *Film-Kurier* du 29 mars 1933, cit. in *id.*

4. Par la suite, notamment durant la guerre, la mainmise du régime sur la littérature populaire est plus forte et touche le *Krimi*. Ainsi, Patrick Wagner cite des romans criminels (tel celui d'Axel ALT, *Der Tod fuhr im Zug*, 1944) publiés avec le soutien de la *Reichskriminalpolizei*, et ce, à partir de 1940 (voir *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher* op.cit., p. 5).

5. Voir DYKE James van, « Über die Beziehungen zwischen Kunst, Propaganda und Kitsch in Deutschland 1933 bis 1945 », in CZECH Hans-Jörg et Nkola DOLL (sous la dir. de), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Berlin – Dresde : Deutsches historisches Museum – Sandstein Verlag, 2007, pp. 250-252.

le Mal¹, il suffit à l'auteur de prendre le parti du Bien. Ce n'est pas le genre du *Krimi* qui est néfaste, mais l'utilisation qu'on en fait. Il y aurait ainsi deux types de romans criminels, le nuisible et l'instructif, associés à des auteurs et des lecteurs, sains ou corrompus². Reconnaître que le *Krimi* pourrait servir le régime, revient à imputer une responsabilité aux écrivains. Ainsi, Langenbucher devient menaçant quand il exige un roman policier idéologiquement correct : « Es ist an der Zeit, daß diejenigen, die Kriminalschriftsteller sein wollen, sich gründlich wandeln. [...] Verdient die deutsche Polizei nicht der wirkliche Held solcher Bücher zu sein ? »³. Ce changement est déjà largement amorcé. Contrairement à la production des années 1920, les forces de police sont valorisées. L'État, la Justice et le public ne sont plus antagonistes⁴. La majorité des romans parus après 1933 prennent le policier pour héros. Il faudrait presque parler à ce sujet de « *polizeiliche Roman* » plutôt que de *Kriminalroman*. Contrairement à des œuvres comme *Mabuse*, ce n'est plus le criminel qui tient le devant de la scène. La narration – soit par la focalisation, soit par les descriptions – penche en faveur du policier qui est rarement un haut gradé, mais toujours un homme aux goûts simples et se satisfaisant du devoir rempli. Malgré ses exploits, il reste une figure assez proche du lecteur pour pouvoir servir d'exemple.

Aux États-Unis comme en Allemagne, l'intérêt du public doit être dévié. Le travail du policier doit fasciner plus que les prouesses criminelles. De nombreux critiques⁵ ont expliqué comment Hoover a su tirer parti d'un public déjà existant, amateur de fictions policières. Ses discours et ses articles assimilent le quotidien de l'agent fédéral aux enquêtes de personnages romanesques : plus qu'un travail, c'est une aventure. Dans un discours assez représentatif,

1. « Der Kriminalroman behandelt, moralisch betrachtet, im Grunde nichts anderes als das uralte Thema vom gerechten Kampf des Guten gegen das Böse » (FINKE E., « Über den Kriminalroman », in *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*, n° 6, vol. XLI, mars 1939, p. 333 : « Au fond, le roman criminel, d'un point de vue moral, ne traite de rien d'autre que du thème très ancien du combat du Bien contre le Mal »).

2. « Wir wollen auch hier nicht Massenware, deren Unterwertigkeit Unterwertige auf Abwege verleitet, sondern das gute Buch, den guten, hochstehenden Kriminalroman, der bestimmt keine Untaten zur Folge haben wird... » peut-on lire dès 1934 (ANONYME, « Wo steht der Kriminalroman », in *Die Literatur*, n° 6, vol. XXXVI, juin 1934, p. 553 : « Nous ne voulons pas non plus une marchandise de masse, dont l'infériorité dévoie les inférieurs, mais un bon livre, un bon roman criminel, de haute volée, qui ne provoquera aucun méfait... »).

3. LANGENBUCHER E., « „Der Teufel spielt Verstecken“ oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans », in *Die Buchbesprechung : Eine monatliche Umschau*, n° 3, vol. II, février 1939, pp. 37 et 41 : « Il est temps que ceux qui se prétendent auteurs de romans criminels changent radicalement. [...] La police allemande ne mérite-elle pas d'être la véritable héroïne de ces livres ? ».

4. Ainsi, un critique finit par déclarer en 1942 : « Die deutsche Polizei ist für uns ja keine Behörde oder kein Instrument der Staatsmacht an sich allein, sondern auf ihrem Gebiet die Repräsentation der deutschen Volksgemeinschaft » (BRUNNER-EBERSPERG G., « Wie stehen wir zum Kriminalroman ? Kriminalroman : Ja oder nein ? », in *Die Zeitschrift der Leihbücherei*, n° 1, vol. XI, 10 janvier 1942, p. 14 : « La police allemande, en elle-même, n'est pour nous ni un service administratif ni l'instrument du pouvoir étatique, mais la représentation, dans son domaine, de la communauté raciale allemande »).

5. Parmi les plus utiles, citons POWERS R.G., *G-men, Hoover's FBI in American Popular Culture*, Carbondale – Edwardsville : Southern Illinois university press, 1983.

Hoover – plutôt que d’ennuyer par des propos théoriques – narre plusieurs anecdotes¹ et conclut par : « life has been a great adventure for those of us who have been privileged to play a pioneering part in the field of progressive law enforcement »². Les magazines comme les films de G-Men sont riches en actions, poursuites et explosions. Par leur brutalité, ces productions s’apparentent aux précédents films de gangsters, à la différence qu’elles sont plus facilement agréées par la censure³. Ces points ont déjà été évoqués. Soulignons plutôt la puissance nouvellement acquise du G-Man. Dans une nouvelle publiée en juillet 1932, le narrateur – un agent fédéral – incarne l’État américain (« Here’s the U.S. Government in person »⁴ dit de lui un ami) mais son pouvoir est particulièrement limité. Il ne porte pas d’arme et se fait fréquemment tabasser. Les gangsters s’entre-tuent et l’agent se cantonne au rôle d’observateur. Après 1933, le G-Man frappe, joue de la gâchette et représente la nouvelle puissance étatique. Quelques plans de “G” Men (W.Keighley) illustrent cette vigueur fédérale⁵. Un truand tente d’intimider le chef du FBI qui le chasse de son bureau, avec une imposante carte des États-Unis en arrière-plan. Comme Bricks au début du film, McCord, le chef de la police, fait sortir un gangster de son lieu de travail : l’agent est incorruptible. La carte indique que le FBI a un contrôle total

1. Il commence ainsi son discours en annonçant que cette anecdote est somme toute banale dans le cadre du FBI : « Perhaps I best can tell the story of modern scientific enforcement by an illustration – a rather commonplace occurrence... » (HOOVER J.E., « The Adventure of Scientific Crime Control », 14 juin 1937, *art. cit.*, p. 559).

2. *Ibid.*, p. 562 : « La vie de ceux d’entre nous qui ont eu le privilège de jouer un rôle pionnier dans la modernisation de la police a été une grande aventure ».

3. « There is a conspicuous absence of the wholesale slaughter [...] which, unfortunately, characterized some of our pictures back in the days when we were struggling with the gangster cycle », écrit Joseph Breen à Hays le 10 avril 1935 à propos de “G” Men, film qui passe presque sans aucune coupure les différents bureaux de censure, et ce, malgré les massacres à la mitrailleuse perpétrés par des policiers (*cit. in* PRINCE S., *Classical Film Violence, op.cit.*, pp. 125-126 : « Il y a une évidente absence de ce massacre de masse [...] qui, malheureusement, caractérisait nos films à l’époque où nous étions aux prises avec le cycle du gangster »). Le public de l’époque n’est cependant pas dupe et ne se prive pas de comparer ces deux espèces d’un même genre filmique. Ainsi, on peut lire dans *The New York Times* du 5 mai 1936 : « Once upon a time they were called gangster films, and they aroused much concern parents and educators. Now they are called G-Man films, and they seem to enjoy wide approval. Where the essential difference comes in is hard to see. It is still a picture of crime and violence. The amount of gun-play is heavier than ever, with consequent results on young nerves » (*cit. in* CLARENS C., *Crime Movies, op.cit.*, p. 129 : « Jadis, on les appelait films de gangsters et ils inquiétaient beaucoup les parents et les éducateurs. Désormais, on les appelle films de G-Man et ils semblent jouir d’une large approbation. Il est difficile de voir où se situe la différence essentielle. Cela reste un film de crime et de violence. Les fusillades sont plus nombreuses que jamais et se répercutent sur les nerfs de la jeunesse »).

4. DES ORMEAUX J.J., « The Devil Suit », in *The Hard-Boiled Omnibus, op.cit.*, p. 3 : « Voici le gouvernement américain en personne ».

5. La fonction de ce film est par ailleurs très explicite dans le dossier de presse remis aux journalistes : « the last hold of the criminal mobs on the imagination of the public will be broken by this picture which shows criminals as they really are – and how helpless they are when the government really starts after them. » (« G-Men », *Press Book, cit. in* POWERS R.G., « One G-Man’s Family : Popular Entertainment Formulas and J. Edgar Hoover’s F.B.I », in *American Quarterly*, vol. XXX, n° 4, Automne 1978, p. 473 : « L’ultime mainmise des bandes criminelles sur l’imagination du public va être brisée par ce film qui montre les criminels tels qu’ils sont ainsi que leur impuissance dès que le gouvernement commence à vraiment s’occuper d’eux »).

du territoire : il peut passer d'un état à l'autre et relève le défi quand on lui déconseille de transférer un prisonnier, faisant planer le souvenir de Kansas City. Plus littéralement, le pays tout entier est derrière McCord : la population soutient l'action policière.

Pour que l'agent soit vraiment populaire, il faut rendre son enquête attractive. Le G-Man doit être un homme d'action. L'intérêt du public est excité par un Cagney à la *persona* énergique ou par une explosion de violence légitime après le long entraînement de l'agent. L'implacable opération de police est un moment attendu qui se retrouve dans d'autres films comme *Bullets or Ballots*. Dans "*G*" Men, elle provoque une brusque accélération aux deux tiers du film. Les plans sont plus courts, se succèdent souvent en volets ou en fondus enchaînés, montrant une organisation parfaitement huilée. Des raccourcis narratifs sont sensibles : quand le chef de l'agence décide de donner la chasse à un bandit, il lui suffit de sortir de l'immeuble pour trouver Bricks avec sa valise, prêt à partir ; la traque elle-même ne dure que quelques plans. Parce qu'elle est rapide, l'opération est efficace contre les gangsters et auprès du public. La trépidante aventure de l'enquête judiciaire divertit le spectateur et le gagne à sa cause.

Sous le Troisième Reich, l'opération de police constitue un attrait majeur. La République de Weimar avait aussi tenté de promouvoir ses fonctionnaires, notamment par la *Große-Polizei-Ausstellung* de 1926, mais cette exposition itinérante présentait les techniques d'investigation de manière trop théorique pour susciter l'engouement du grand public. Après 1933, on s'intéresse à la pratique, vigoureuse si possible. L'action mouvementée est un ingrédient traditionnel de la culture populaire et le dynamisme est au fondement rhétorique de la *LTI*¹. La production culturelle est donc facilement gagnée par des policiers combattant le crime au pas de charge. Les romans culminent souvent par des opérations parfaitement coordonnées. Derrière cette démonstration d'unité policière, se perçoit une critique des systèmes encombrés par le respect du fédéralisme (Weimar ou les États-Unis). Au contraire, la nouvelle Allemagne se présente comme entièrement contrôlée par une police efficace. Le titre de *Großalarm* de Jacoby annonce que le véritable sujet du film est l'action menée par la Kripo. Celle-ci se fait longuement attendre pour attiser le désir du spectateur. Mais après le statisme de la surveillance populaire, les plans se raccourcissent, accompagnés de rapides accords de violon, renforcés par de puissants cuivres. Paul prévenait par des bouts de papier ses collègues munis d'un pigeon voyageur ; la police dispose des derniers moyens de communication. L'alerte est donnée par téléphone : le commissaire reçoit donc l'information d'un hors-champ acousmatique et déploie pareillement ses forces, en propageant le message. La « *Großalarm* » consiste surtout en des plans sur le cadran d'un téléphone actionné par une main en amorce, un opérateur téléphonique près d'un policier, une main envoyant un message en morse, des mains tapant à la machine, une bande de papier se déroulant, etc. Les raccords entre ces plans se font selon les transmissions/réceptions de l'alerte et donnent l'impression d'une prompte mise en mouvement du maillage policier. Löwenthal souligne que la terreur nazie reposait sur l'atomisation de la population mais aussi le gigantesque appareil de communication du régime : l'individu se sentait isolé mais jamais seul². Dans ce film, l'alerte réveille un réseau de contrôle sur tout le territoire. Un

1. Voir KLEMPERER V., *LTI*, *op.cit.*, pp. 291-293.

2. LÖWENTHAL L., « Terror's Dehumanizing Effects », in *False Prophets*, *op.cit.*, pp. 181-191.

fondu enchaîné superpose avec fluidité une antenne radio et une carte de l'Allemagne où apparaissent de nombreux points lumineux, figurant les postes de la *Reichpolizei*. Du plan de la ville dans *M*, on est passé à une surveillance nationale. Cette exaltation se retrouve quelques plans plus tard, lorsque le projecteur d'un avion cerne les gangsters. Le plan en plongée devient ainsi aérien et la surveillance du Reich se rapproche de l'œil divin.

La glorification du policier ne va cependant pas sans ambiguïtés. Son statut de star peut poser problème quand il s'agit de promouvoir non pas un homme mais une institution, notamment sous le Troisième Reich. Le mérite doit être partagé et le personnage dévoué à sa hiérarchie. Dans *Zehn einwandfreie Alibis* de Finke, l'inspecteur chargé de l'enquête résout l'affaire de concert avec son supérieur. Discutant leurs hypothèses, les deux hommes ne s'opposent pas ; ils collaborent dans une relation de corps qui dépasse le seul rapport hiérarchique. Dans *Großalarm*, les personnages de policier sont discrets, n'intervenant brièvement qu'à la fin du film et se réduisant souvent à des figurants ou des mains en amorce qui dépersonnalisent l'institution. La propagande ne semble guère s'accommoder des stars trop charismatiques. Les rôles de Hans Albers (1891-1960) à cette période sont assez révélateurs. Avant 1933, l'acteur pouvait incarner un policier dynamique et charmeur – sorte de Cagney allemand en plus jovial – comme dans *Der Draufgänger* (Richard Eichberg, 1931) où il saute, rebondit, court et frappe durant tout le film. À plusieurs reprises, ce « casse-cou » (*Draufgänger*) demande à ses collègues de rester en arrière, se détachant du groupe par son audace. Après 1933, Albers est toujours aussi bondissant, mais se singularise moins. L'acteur prend quelque distance avec le régime. Il ne joue plus au théâtre, renonce aux honneurs et aux mondanités, et, notamment par ses réticences à divorcer de sa femme juive qu'il installe ensuite en Angleterre, il devient suspect malgré sa participation à certains films de propagande. Ses rôles évoluent aussi. Les traits humoristiques, dérisoires d'avant 1933 sont accentués. S'écartant d'une *persona* trop prestigieuse, le « Draufgänger » devient un héros ironique. Dans *Sergeant Berry* (Herbert Selpin, 1938), il incarne un policier de Chicago dont la renommée est due à la chance¹. Lors d'une patrouille, il rencontre des truands en cavale qui manquent de le tuer. Ne pouvant croire à un tel hasard, l'un d'eux pense avoir été trahi et dénonce ses complices. Pour échapper à la vengeance de la pègre, Berry est envoyé incognito à la frontière du Mexique pour lutter contre des trafiquants qu'il démasque, toujours par chance. Pourtant, Berry ne cherche ni les ennuis ni les honneurs. Au début du film, il explique à ses collègues qu'il préfère se tenir tranquille et ne pas toucher de récompense plutôt que d'être truffé de plombs. Quand son chef lui offre une promotion, il hésite à sortir du rang et à abandonner l'uniforme (« Uniform bleibt immer Uniform »²). Plus tard, il refuse le titre de « Draufgänger » que lui donne Amely (Gerd Höst), en répliquant qu'avec lui, tout

1. Le titre du roman de Robert Arden, paru en 1938, dont est tiré le film, fait déjà référence à cette chance insolente : *Sergeant Berry und der Zufall* (*Sergent Berry et le Hasard*).

2. « L'uniforme, c'est l'uniforme ». La tautologie laisse songeur : elle indique un désir de distinction par l'uniforme mais aussi une volonté de rester dans le rang, bref d'un « élitisme de masse » dont on a souvent qualifié le régime nazi.

est toujours anodin, inoffensif (*harmlos*) et il se définit plutôt comme vagabond et inconstant (« Auf- und Abgänger »). Effectivement, durant le film, Berry multiplie les travestissements. Dès le pré-générique, Albers apparaît dans les différents costumes de son rôle. Lorsqu'un garde frontières lui demande son identité, il répond : « Wenn ich dir es erzählt, wirst du verrückt »¹. Quand il devient la coqueluche de la presse, il dégonfle son image de héros en faisant publier des photos de lui, enfant, sur le pot ou adolescent au sourire niais. La *persona* d'Albers est ici instable. Homme d'action qui ne cherche pas les ennuis, justicier preux et dérisoire, Berry est un personnage de policier qu'on ne peut magnifier. Ce policier de Chicago n'est pas assez proche du public allemand, il est trop infantile, trop rocambolesque pour être considéré sérieusement. Il est bel et bien *harmlos* pour le régime nazi.

Aux États-Unis, il n'est pas question d'amoindrir la renommée des policiers mais bien de l'exploiter. Richard G. Powers a souligné que la propagande Hooverienne repose sur la publicité du secret. Le paradoxe du G-Man est d'être un héros national. L'infiltré change de couverture : l'agent fait constamment la « une » des journaux. Cette idée se retrouve dans la production hollywoodienne, se doublant de problématiques propres à la *persona* des stars. Comment donner le premier rôle à un agent qui doit agir incognito ? Comment superposer l'image du G-Man à celle de l'ancien gangster ? *Bullets or Ballots* de Keighley offre à Edward G. Robinson un rôle à double emploi. Son personnage de Johnny est renvoyé de la police et débauché par un gang. C'est seulement au tiers du film que le spectateur comprend qu'il est en fait en mission. Son renvoi était une comédie. Elle permet à Robinson de reprendre quelques éléments de son jeu dans *Little Caesar* (son bouillonnement intérieur, son débit nerveux et ses explosions de violence) mais aussi de sortir de son registre habituel, s'affranchissant de son image d'« acteur de genre ». Lors d'une séquence dans le bureau de Kruger, il décline ses talents de comédien pour persuader les gangsters de son intégrité. L'espace est clos, resserré sur lui ; tous les regards sont tournés vers Robinson qui module sa voix, passant de l'ironie à la colère, parlant souvent avec véhémence, faisant d'amples mouvements d'orateur pour finir par frapper un gangster qui le contredit. Comme s'il était encore sur les planches d'un théâtre, Robinson surjoue son rôle pour indiquer sa duplicité. Il est à la fois truand, policier et surtout acteur. La star parade pour sauver sa couverture aux yeux des gangsters. Aux yeux du public, c'est sa *persona* acquise avec *Little Caesar* qui lui confère une crédibilité pour infiltrer et démanteler la pègre. Comme Cagney dans *'G'-Men*, il peut vaincre le crime car il incarne un *tough cop*, un flic à la brutalité de gangster. Son aura de star truande auréole son personnage de policier.

L'ambivalence est sensible dans la propagande policière des années 1930. La promotion de l'agent s'appuie en partie sur la gloire passée du gangster ou, plus exactement, sur l'intérêt du public pour la pègre. Le succès des magazines et des films de gangsters a prouvé qu'il existe un intérêt pour le monde interlope. La propagande policière change de médiateur : ce n'est plus grâce au gangster mais par l'action du FBI que le public va découvrir un univers interdit. Le G-Man bénéficie de la publicité que lui offre le gangster. Au début de sa guerre contre le crime,

1. « Tu vas devenir fou si je te le dis ».

Hoover a fondé la réputation de son bureau sur la mort de quelques bandits (Baby Face Nelson, Ma Barker, Bonnie & Clyde, Dillinger, etc.) dont la renommée est largement due au battage qu'avait fait le FBI autour d'eux. Pour devenir des héros populaires, les agents doivent vaincre des ennemis publics. Le nom même de « G-Men » a été donné aux agents, selon Hoover, par un truand (George « Machine Gun » Kelly). Un magazine, publié à partir de 1935 et intitulé *Public Enemy : The Thrilling Exploits of the G-Men* illustre ce paradoxe. Dans les deux films de Keighley, la star a beau varier son jeu et ses attributs (la violence – déjà évoquée pour Cagney – est contenue dans les limites de la légalité, la pipe de Johnny a remplacé le cigare de Rico, etc.), il partage encore la vedette avec le truand. Un dernier exemple peut faire sentir cette ambivalence. Dans *'G'-Men*, Bricks tue involontairement McKay (William Harrigan), son père adoptif pris en otage par les bandits. La situation est complexe : l'agent du FBI tue un gangster (McKay est un chef pégriot) qui est aussi une victime mais surtout un reflet de Cagney. McKay est ligoté comme l'était Tom dans *The Public Enemy* et Brick, en le tuant, reproduit le schéma œdipien du film de Wellman. À travers la star, le truand demeure à l'horizon du G-Man.

3.2. La disparition du truand ?

Alors que le policier se pavane, les personnages de truands se font plus discrets, quand ils ne disparaissent pas devant les pressions idéologiques. La censure est en effet plus sévère lors des reprises en main policières ; mais c'est surtout au sein même des œuvres que l'éclipse du truand est la plus sensible. On voit se dessiner une nouvelle géographie de la délinquance, notamment sous le Troisième Reich où le criminel ne peut rester sur le sol allemand.

La production culturelle est incitée, sinon obligée, à restreindre les apparitions des truands pour éviter que le public ne l'imitate. Ce problème de l'imitation n'est pas spécifique à notre période. Déjà, au XIX^e siècle, des arrêtés étaient pris dans les trois pays pour empêcher la publication de romans pouvant donner de mauvaises idées au public. En Allemagne, la loi de 1926 contre la *Schund- und Schmutzliteratur* veut explicitement protéger la jeunesse de cette tentation, lorsque les crimes semblent facilement réalisables¹. En France, un criminologue voit dans le crime de « la littérature en action » et déclare : « La publicité accordée aux méfaits des criminels est sans aucun doute une des causes de l'augmentation de la criminalité. [...] [La littérature] se joint aux autres causes sociales pour déterminer le délinquant et le criminel. Elle puise sa force dans la loi de l'imitation² ». Ce genre de discours est connu, mais d'autant plus vigoureux avec le développement de l'alphabétisation (les masses sont capables de lire mais pas de juger) et du cinéma (l'image a un pouvoir beaucoup plus puissant que l'écrit). Des mesures radicales sont

1. Günter Kosch et Manfred Nagl citent par exemple un arrêt de la commission de Berlin, daté du 25 avril 1928, qui condamne la facilité des crimes dépeints dans un roman : « Ein kritikloser jugendlicher Leser muss zu der Ansicht kommen, daß bei der grenzenlosen Leichtgläubigkeit und Torheit der Opfer und der Behörden die Ausführung eines Verbrechens und die Bergung des verbrecherischen Gewinnes die leichteste Sache von der Welt ist » (*cit. in* KOSCH G. et M. NAGL, *Der Kolportage Roman, op.cit.*, p. 310 : « Un jeune lecteur dépourvu de sens critique en arrive forcément à penser que, grâce à la naïveté et la bêtise des victimes et des autorités, commettre un crime et en conserver le profit sont les choses les plus aisées au monde »).

2. GUILHERMET Georges, *Le Milieu criminel*, Paris : Alfred Costes, 1923, pp. 100-101.

parfois prises¹ mais c'est surtout dans les années 1930 que les pressions s'accroissent. Aux États-Unis, peu avant que le Code ne soit strictement appliqué, un livre alarmiste (*Our Movie Made Children* de H.M. Forman, 1934) impute la recrudescence du crime au cinéma (trois meurtres auraient été inspirés par *Little Caesar*), attisant une polémique que Hays sait exploiter. De même que l'industrie doit se moraliser avec le *National Recovery Act*, le cinéma doit se doter d'outils éthiques. Le Code, adopté par le MPPDA dès mars 1930, se trouve renforcé le 13 juin 1934 avec la création du *Production Code Administration* délivrant à chaque film une approbation de sortie. Les œuvres doivent notamment prendre garde que le public ne puisse imiter les crimes représentés². Les truands se font ainsi plus rares sur les écrans, jouant des rôles plus courts ou nettement dévalorisés. Il ne s'agit pas d'une mainmise policière sur la production culturelle puisque le *Hays Office* a justement été accepté par les producteurs pour éviter que le pouvoir politique ne vienne régenter le cinéma. Par ailleurs, certains studios font du zèle. Dès mai 1931, après la sortie de *The Public Enemy*, Jack L. Warner annonce que ses studios arrêteront de produire des films de gangster pour tourner des œuvres plus civiques, avec *G-Men* et vigilantes. L'auto-régulation prévaut d'autant plus que, outre les préoccupations morales, elle est dictée par des impératifs commerciaux. Les prêcheurs catholiques et la *National Legion of Decency* représentent une menace pour Hollywood quand ils appellent au boycott³. Même les membres du *Hays Office*⁴ ne prennent pas tant au sérieux les dangers d'une imitation criminelle que les risques de pertes commerciales.

En Allemagne nazie, ne serait-ce que par l'opacité du système, la situation est un peu plus complexe. Officiellement, la censure et l'interdiction n'ont pas lieu d'être sous le Troisième Reich. Un article du *Börsenblatt* les voit comme des moyens douteux (« fragwürdige Mittel »), qui consistent à « eine Krankheit oder Schwäche zu verbieten statt zu heilen »⁵ alors que la

1. Citons l'exemple connu de l'arrêté préfectoral du 25 juin 1921 dans le Var qui interdit « la reproduction publique par cinématographe, vues, exhibitions, affiches, etc., de toutes scènes d'assassinats, meurtres, suicides, vols, sabotages et de tous agissements et attentats criminels » (cit. in EGLISE P., *Histoire de la politique du cinéma français*, op.cit., p. 63)

2. Ainsi, il est explicitement dit : « The treatment of crimes against the law must not : 1. Teach methods of crime. 2. Inspire potential criminals with a desire for imitation » (« Les films traitant des crimes ne doivent pas : 1. Enseigner les méthodes criminelles 2. Inspirer les criminels en puissance d'un désir d'imitation »).

3. À titre d'exemple, la *Legion* compte plus de cinq millions de membres en 1934. C'est le plus grand groupe de pression du pays, implantés bien au-delà des milieux catholiques. On peut également rappeler le boycott lancé le cardinal de Philadelphie Dennis Dougherty le 23 mai 1934 contre les salles de cinéma et qui dure jusqu'à l'automne. Au plus fort du boycott, les salles des frères Warner perdent 175 000 dollars par semaine.

4. Ainsi, Clarens cite les mémoires de Will H. Hays : « The gangster cycle was a natural because the gangster cult had been a main theme of journalism of a decade. But there was no tendency in these crime stories to say to the audience, "Go thou and do likewise". On the whole, penologists acquitted the industry of any incitement to crime and sometimes even praised it as a deterrent to crime » (cit. in CLARENS C., *Crime Movies*, op.cit., p. 8 : « Le cycle du gangster était naturel car son culte était un thème important dans les journaux depuis une décennie. Mais ces histoires de crime n'inclinaient pas du tout à dire à public : "Vas-y, fais la même chose". Dans l'ensemble, les experts en pénologie n'accusaient pas l'industrie [filmique] d'incitation au crime et même louaient son action dissuasive »).

5. HOYER Walter, « Was schadet der Kitsch ? », in *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, vol.CIV, n° 77, 6 avril 1937, p. 303 : « interdire une maladie ou une faiblesse au lieu de la soigner ».

méthode à employer est toute autre : « Eine nationalsozialistische Schrifttumpsfleger handelt positiv. Das einzige Verfahren, das auf die Dauer Erfolg verspricht, heißt, das wertlose Buch durch das werthafte zu überwinden und verdrängen »¹. En effet, des prix et des labels sont créés pour les œuvres littéraires ou cinématographiques, afin de récompenser leur fidélité au régime. Chaque film reçoit une mention (*Prädikat*) qui correspond à sa valeur patriotique, politique, artistique, pouvant l'exonérer d'impôt sur les spectacles ou faire baisser sa taxation. Le contrôle idéologique s'accompagne d'une prétention artistique et se fait toujours dans une perspective économique. Même dans un régime autoritaire, la production culturelle suit les lois du marché. Les romans policiers continuent d'être publiés, malgré l'hostilité des nazis à leur égard².

Néanmoins, la censure pèse sur la production culturelle. Les secteurs du film et de la littérature sont rapidement purgés des juifs, des étrangers et des opposants politiques avec l'ordonnance du 6 juin 1933, puis la création de la *Reichskulturkammer* le 22 septembre 1933, sous l'égide du Ministère de l'Information et de la Propagande. Des listes d'œuvres et d'écrivains indésirables sont dressées (parmi lesquels Brecht, Döblin, Zuckmayer). Il faut cependant distinguer le traitement réservé au film et de celui qu'a connu la littérature populaire. Le cinéma fait d'emblée l'objet d'une surveillance assez resserrée, avec la loi du 16 février 1934 indiquant que tout film – du scénario au montage – devait être soumis à l'appréciation d'un « dramaturge du Reich ». Le roman populaire, même s'il s'attire les foudres de la critique officielle, connaît un répit légal jusqu'à la fin des années 1930. Les premiers titres de *Krimis* apparaissent sur la *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* de 1938 ; la Werner-Dietsch-Verlag de Leipzig se voit interdire, le 16 juillet 1938, la publication de ses collections les plus populaires (« Klings Erinnerungen » et « Klings Abenteuer ») ; à partir du 1^{er} juin 1939, les séries romanesques doivent bénéficier d'une autorisation préalable à leur publication ; en 1940, Goebbels inscrit 14 séries de romans criminels, d'aventure et de western sur la *Liste der für Jugendliche und Büchereien ungeeigneten Druckschriften*, interdisant leur vente aux enfants et, par extension, aux adultes.

Pourquoi une réaction si tardive ? On se souvient de la réticence des nazis à frayer avec la paralittérature, procurant à celle-ci une immunité par le mépris. Il fallait d'abord mettre au pas le cinéma et les belles-lettres. Le reste était négligeable. Pourquoi alors s'y intéresser subitement ? Helga Geyer-Ryan avance une explication accidentelle. Elle cite le rapport d'un policier de Zeuthen, adressée à la Gestapo berlinoise, qui corrèle la lecture des *Krimis* et les infractions récemment commises par les jeunes délinquants du canton : « Auf Grund meiner umfangreichen Ermittlungen habe ich festgestellt, daß fast ausnahmslos alle Täter eifriges Leser von sogenannten Schmöker waren. [...] Der Inhalt dieser Schmöker birgt zweifelsohne

1. *Id.* : « Une culture littéraire national-socialiste doit agir positivement. La seule méthode assurée de succès sur le long terme, est de vaincre et de supplanter les mauvais livres par les bons ».

2. De manière intéressante, lorsque ses collections sont interdites, l'éditeur Werner Dietsch proteste à la police en avançant non pas des arguments idéologiques mais bien des considérations commerciales. Voir sa lettre du 2 juillet 1938 à la police d'Eichwalde, *cit. in* GEYER-RYAN Helga, « Wunschkontrolle – Kontrollwünsche. Die Gleichschaltung der Populärliteratur im Dritten Reich », *in* THUNECKE Jörg (sous la dir. de), *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*, Bonn : Bouvier Verlag, 1987, p. 191.

eine große Gefahr für unsere Jugend... »¹. Ce procès-verbal peut sembler anecdotique ; il n'en a pas moins participé à l'histoire de la censure du Troisième Reich puisqu'il déclenche une action concertée du Ministère de la Propagande et de la Gestapo. Geyer-Ryan trouve les mêmes exemples et observations, tirés de ce rapport, dans les dossiers des différents services, étayant ainsi la thèse d'une politique culturelle improvisée, loin d'un implacable système. On peut cependant évoquer des causes structurelles. Le régime intervient plus largement sur la production culturelle quand il a assuré son emprise sur la société. 1938 est l'année où la section VIII (*Schrifttum*) du ministère de l'Information englobe la *Reichsschrifttumskammer*. Les organes de censure sont progressivement centralisés, finissant de mettre au pas les écrivains réfractaires. Le régime a pris soin, dans un premier temps, de se concilier les milieux d'affaires en évitant toute intervention brutale dans le système commercial. À la fin des années 1930, la dictature est assez fermement installée pour s'émanciper, occasionnellement, de la logique économique. Plus qu'un revirement, les mesures coercitives illustreraient une prise de confiance du régime.

Quoi qu'il en soit, les personnages de truand se font de plus en plus rares. L'argument de l'imitation et du fourvoiement de la jeunesse continue à être utilisé, cachant parfois mal les motivations politiques de la censure². Il est difficile d'évaluer combien d'œuvres furent censurées ou interdites sous le régime nazi tout comme il est difficile d'évaluer le nombre de romans policiers parus durant ces années. Carsten Würmann³ affirme que le *Krimi* a proliféré sous le Troisième Reich mais il reconnaît lui-même ne pas pouvoir fournir de chiffres, mêmes approximatifs. Au vu de nos recherches, nous pouvons admettre que le roman policier a largement perduré, mais à feuilleter les bibliographies, on remarque que les collections de romans criminels sont moins nombreuses et moins prolixes⁴. Même s'il survit, le *Krimi* – et, avec lui, le personnage du truand – est fragilisé par le régime nazi.

1. Cit. in *ibid.*, p. 194 : « Sur la base d'investigations considérables, j'ai établi que presque tous les coupables étaient des lecteurs assidus de ces romans de quatre sous. [...] Le contenu de ces romans recèle sans aucun doute un grand danger pour notre jeunesse... ».

2. Ainsi, *Le Testament du Dr Mabuse*, sorti lors de la prise de pouvoir, est immédiatement interdit. Ce n'est pas tant la dénonciation des méthodes des nazis que la peur de l'imitation qui motive ce choix. Le rapport de la commission de censure déclare : « [Für] die kommunistischen Elemente, die in Deutschland zur politischen Ohnmacht verurteilt seien, könne dieser Film, der die Organisation einer Verbrecherbande mit ihrer Teilung nach den Verschiedenen Arbeitsgebieten (Abteilung I, II, usw.) zeige, geradezu ein Lehrbuch zur Vorbereitung und Begehung terroristischer Akte sein » (Bundesarchiv Berlin, Aktenbestand R 1501, 25685 : « Pour les éléments communistes, qui sont voués à disparaître en Allemagne, ce film, qui montre une bande criminelle organisée selon les différents domaines de compétence (Section, I, II, etc.), pourrait servir de manuel d'apprentissage pour préparer et perpétrer des actes terroristes »).

3. WÜRMANNS C., « Zum Kriminalroman im National-Sozialismus », *art. cit.*

4. À titre d'exemple, la précieuse bibliographie de Mirko Schädel compte plus de 65 collections de *Krimis* durant la période weimarienne tandis qu'elle n'en mentionne que 12 sous le national-socialisme. Par ailleurs, le nombre de romans publiés dans chaque collection après 1933 est inférieur à la moyenne des celles existant sous la République. Bien qu'il ne faille pas considérer ces chiffres comme exhaustifs (les critères de sélection de Schädel étant assez exclusifs), ils fournissent un aperçu de la production décroissante à cette époque.

Cette relative disparition n'est pas seulement quantitative. Les truands se font plus discrets, en tout cas moins glorieux, au sein même des œuvres qui leur sont habituellement dédiées. Edmund Finke, qui s'interroge sur les risques de la représentation du crime, note qu'ils peuvent être évités en se focalisant sur le justicier et en dévalorisant le truand : « Die Schilderung des Bösen kann und darf nur den einzigen Sinn haben : die Vernunft und Schönheit des Guten aufzuzeigen »¹. Ce parti pris peut se faire par une relégation du truand en arrière-plan, plus radicale que dans le corpus américain. Dans *Zehn einwandfreie Alibis* de Finke, le criminel disparaît presque du *Krimi*. Mikesch est le cambrioleur recherché mais il n'apparaît jamais au cours de la narration. Son complice s'est fait longtemps passer pour mort et ne ressuscite dans les dernières pages que pour se confesser aux forces de l'ordre. Mikesch, lui, n'est jamais décrit. Il n'est mentionné que dans les rapports des inspecteurs : le criminel est tout entier placé sous le discours de la police. L'éclipse du criminel n'est pas toujours aussi complète mais, dans la majorité des romans, le truand devient falot. Ses actions ne peuvent susciter l'admiration du lecteur. La *Reichsschriftumsstelle* conseille d'éviter les actions trop trépidantes, pouvant exciter les désirs d'aventure². Plutôt que de grands crimes, le *Krimi* doit traiter de forfaits communs : « Sind Passfälschungen, Devisenvergehen, Kindsraub, Autoräubereien keine ernstesten Probleme ? »³, demande Langenbucher pour fustiger les intrigues mirifiques. Les criminels en sont réduits à commettre de petits délits qui ne leur font pas honneur. Dans *Zehn einwandfreie Alibis*, on prend soin de préciser que la recette dérobée n'est pas importante. Dans *Gangster in der Prärie*, les truands sont trop indisciplinés pour réussir un gros coup. Plus ridicule : dans *Die Opiumhöhle von Cayenne*, le plan des bandits de fonder un État dans la forêt amazonienne échoue lamentablement lorsque deux complices se désistent durant la nuit. Cette utopie avortée, rappelant le projet mabusien d'un royaume dans la jungle, démontre que le criminel ne peut plus caresser de grands projets révolutionnaires. La prise de pouvoir des nazis et l'écrasement de toutes velléités subversives – y compris dans leur propre camp – ont mis un terme aux rêves de grandeur des truands.

Aux États-Unis aussi, les gangsters perdent de leur éclat. À partir de 1935, un amendement au Code de production interdit de montrer les détails de la réalisation d'un crime ou un gangster « crânant » avec des armes⁴, tels les bandits de *Scarface*. Le *Production Code Admi-*

1. FINKE E., « Über den Kriminalroman », *art. cit.*, p. 333 : « la description du Mal peut et doit n'avoir qu'un seul sens : faire apparaître la beauté et la raison du Bien ».

2. Ainsi, la *Reichsschriftumsstelle* communique, le 28 novembre 1935, après ses journées de travail sur la paralittérature la résolution suivante : « Es müsse seitens der Vertreter des deutschen Rechts die Forderung erhoben werden, daß der Kriminalroman sowie der Kriminalfilm in Zukunft nicht mehr von reißerischen Spannungsmomenten getragen werden dürfen » (« Les représentants de la loi allemande doivent exiger que le roman et le film criminels ne comportent plus, à l'avenir, de sensationnels moments de suspens », *cit. in* GEYER-RYAN H., « Wunschkontrolle – Kontrollwünsche », *art. cit.*, p. 185).

3. LANGENBUCHER Erich, « “Der Teufel spielt Verstecken” oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans », *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*, Leipzig-Berlin : Buchdienst, 3e année, n° 2, février 1939, p. 41 : « Les faux passeports, le trafic de devises, l'enlèvement d'enfant, les vols de voiture ne sont-ils pas des problèmes sérieux ? ».

4. Le rapport du *MPPDA* du 15 février 1935 donnera la matière de l'amendement de 1938 : « The flaunting of weapons by gangsters, or other criminals, will not be allowed » (*cit. in ibid.*, p. 302 : « l'exhibition d'armes par

nistration demande ainsi à Keighley d'éluder des scènes de "G"Men, qui montraient un hold-up ou un gangster pointant crânement son arme sur Bricks¹. Mais plus que ces directives, c'est surtout le contexte criminel qui a changé. En abolissant la Prohibition en 1933, Roosevelt ôte une source importante de revenus à la pègre, mais aussi une image sociale valorisée. Transgressant une législation impopulaire, le *bootlegger* n'apparaissait pas forcément comme un criminel, mais plutôt comme un séduisant fournisseur de plaisirs. Avec la fin de la sécheresse, le gangster doit se tourner vers des activités beaucoup moins appréciées : kidnapping ou racket. Le premier crime soulève l'indignation. Le second s'attaque aux honnêtes travailleurs et se fonde sur un travail comptable, comme le montre le film que regardent les gangsters au début de *Bullets or Ballots*. Les machines à sous, les petites extorsions mensuelles sont sans risque pour le truand qui finit par ressembler à un banquier, autre bouc émissaire de ces années de crise. À commettre des crimes sans péril, le gangster perd de sa gloire. Cela commence dès 1931, avec Al Capone, condamné pour fraude fiscale, et grevé par la syphilis. De plus en plus, la production culturelle montre des truands soumis aux pouvoirs financiers. Dans *Bullets or Ballots*, Kruger sermonne son lieutenant Fenner (H. Bogart) qui joue encore du revolver : « ... that strong-arm gangster stuff went out with Prohibition »². En effet, les vrais patrons du gang Kruger sont les banquiers. Dès qu'ils l'appellent, le chef mafieux se comporte comme un employé timide et empressé. Ces vieillards en smoking l'humilient et le menacent sans qu'il ne réplique. Parfois, les comptables tuent même les gangsters. Dans une nouvelle de Thomas Walsh, « Best Man » (1934)³, deux avocats d'affaire, veules, au physique porcine, assassinent leur client, un truand qui leur avait confié sa fortune par crainte d'une enquête fiscale. Face à ces criminels médiocres, le seul gangster, séduisant et héroïque, est reconnu innocent. Mais il est vrai qu'il s'agit d'un *bootlegger*, rangé depuis la fin de la Prohibition.

Le glorieux truand semble avoir fait son temps. Quand la *war on crime* connaît une accalmie, les productions hollywoodiennes le mettent à nouveau en scène, mais le présentent comme dépassé par son époque, tel Bogart dans *The Petrified Forest* et *High Sierra*. Conformément aux réflexions d'Edgar Morin, la star, jadis olympienne, s'humanise et vieillit. Dans *The Roaring Twenties*, Eddie (J. Cagney) est un baron de la bière, ruiné à la fin de la Prohibition. Alors que les personnages honnêtes (Priscilla Lane, Jeffrey Lynn) paraissent encore jeunes, le sémillant gangster de *The Public Enemy* devient alcoolique. Ses gestes et son débit sont plus lents ; il est mal rasé, ébouriffé et le maquillage laisse apparaître ses rides. Sa compagne, Panama (Gladys George) – également vieillie à la fin du film – dit de lui : « He used to be a big shot »⁴ à un policier qui examine son cadavre. Loin des exécutions éclatantes, le gangster meurt dans l'anonymat. Son ancien complice, George, n'a jamais représenté la prime jeunesse puisqu'il

des gangsters, ou par d'autres criminels, ne sera pas tolérée ». Stephen Prince précise que cette exhibition ne concerne pas tant la présence d'armes à l'écran que la manière dont elles sont exhibées (PRINCE S., *Classical Film Violence*, op.cit., p. 117).

1. *Ibid.*, pp. 120-126.

2. « Ces trucs de gangster à poigne se sont terminés avec la Prohibition. »

3. WALSH Thomas, « Best Man » [février 1934], in *The Hard-Boiled Omnibus*, op.cit., pp. 360-386.

4. « C'était un gros bonnet. »

est incarné par Bogart et prouve sa lâcheté quand Eddie vient mettre fin à ses agissements. Le gangster vieillissant tue le truand avili, avant de disparaître naturellement. En effet, Eddie avait tenté d'expliquer à George : « There's a new kind of setup you don't understand. Guys don't go tearing things apart like we used to. People try to build things up. [...] In this new setup you and me just don't belong. That's all »¹. Le New Deal sonne le glas du truand, rejeté dans une époque déclarée révolue.

En Allemagne nazie, le truand n'a plus lieu d'être. Pour être acceptable, le personnage doit s'exiler. L'écrasante majorité des romans – et quelques films comme *Sergeant Berry* – se déroule hors de la sphère de références nazie. L'action se passe souvent à l'étranger, dans le monde anglo-saxon surtout. Le criminel est un infatigable voyageur, voire un apatride. Dans *Der Mann aus Rio* d'Axel Rudolph (1935), le criminel international Olaf vit en Suède, mais vient des États-Unis, et veut s'installer en Amérique du Sud². Si le roman prend place sur le territoire allemand, il se déroule souvent avant 1933. On peut citer ici *Zehn einwandfreie Alibis* qui se passe à Vienne en 1930 mais aussi toutes les histoires de bandits de l'ancien temps (les *Räuberromane*). Plus fréquemment encore, les romans ne fournissent que de très vagues indications temporelles. Quelques éléments (voiture, téléphone, etc.) connotent l'entre-deux-guerres, sans préciser si l'action se déroule après 1933. Aucune référence n'est faite au Parti, à ses innombrables organisations et au mode de vie qu'il a imposé. Les officiels ne font pas le salut hitlérien ; il n'est nulle part question des SA ou des SS. Il s'agit d'un espace neutre. Le roman policier allemand ne prend pas place dans l'Allemagne du Troisième Reich.

Cette exclusion de l'espace nazi s'explique d'une part par la xénophobie ambiante. Le criminel reste étranger à l'Allemagne, entourée de peuplades délinquantes. L'idéologie pénale en vigueur identifie le criminel et l'ennemi du peuple : dans la mesure où les lois correspondent à un ordre propre à chaque race, le déviant est exclu du peuple allemand³. D'autre part, dans le débat critique, les romans criminels sont eux-mêmes considérés comme étrangers. Ce champ littéraire est dominé par les traductions anglo-saxonnes (A. Christie, S.S. Van Dine, Philipp Macdonald) et les écrivains allemands ont souvent anglicisé leurs noms pour des raisons commerciales. De plus, on reproche au roman policier d'être étranger à l'esprit allemand : le *Krimi* exige un monde artificiel, amoral, qui ne peut s'accorder à l'authentique et « saine » psychologie germanique. Un bon Allemand ne peut donc produire de tels textes car il lui faudrait faire preuve d'une défiance et d'un matérialisme qui iraient contre sa nature⁴. Dès lors, le *Krimi* peut être accusé de propager une vision du monde pernicieuse

1. « C'est une nouvelle situation que tu ne comprends pas. Il n'y a plus de mecs qui cassent tout comme nous le faisons. Les gens tentent de construire. [...] Toi et moi nous n'avons pas notre place dans cette nouvelle situation. C'est tout. »

2. RUDOLPH A., *Der Mann aus Rio*, op.cit., p. 31

3. On peut citer par exemple le criminaliste Friedrich Schaffstein qui considère le fondement du crime comme une « hostilité à la communauté » (*Gemeinschaftswidrigkeit*) (« Das Verbrechen als Pflichtverletzung », in DAHM Georg (sous la dir. de), *Grundfragen der neuen Rechtswissenschaft*, Berlin : Junker & Dünnhaupt, 1935, p. 123).

4. « die notwendige Abstraktion der Romanwelt ins Amoralische [...] widerstrebt uns ; wir fingieren nicht einmal gern eine Welt in der das Verbrechen sozusagen hinter jeder nächsten Tür geschehen kann » (ANONYME, « Möglichkeiten des Kriminalromans », in *Die Literatur : Monatsschrift für Literaturfreunde*, 41e année, n° 10, juil-

car étrangère. Alors que Berger loue la propagande qui façonne la « neue Lebensform des deutschen Menschen », il condamne cette littérature qui montre des personnages barbares ou datant de l'époque républicaine¹. D'autres critiques considèrent même ce retrait du *Krimi* comme particulièrement louche. Quand la littérature doit œuvrer à la révolution nationale, cet exil symbolique et cet apolitisme apparent sont idéologiquement ambigus². À cette critique, des auteurs répondent encore que le crime ne peut plus exister en Allemagne. Finke reconnaît que la plupart des romans se déroulent à l'étranger, ce qui « entspringt der Abneigung der Deutschen, Kapitalverbrechen in den Grenzen des eigenen Volkstums spielen zu lassen, auch dann, wenn sie bloß erfunden und erdichtet sind »³. Certes, quand s'accroît la pression idéologique sur le roman criminel, notamment durant la guerre, on appelle de plus en plus à un *deutscher Krimi*, se déroulant en Allemagne, au service de la *Weltanschauung*. Néanmoins, ils restent minoritaires et, à notre connaissance, aucun ne met explicitement en scène les institutions du régime.

Dans les deux pays, les truands deviennent des exclus. La pègre n'est plus représentée comme omniprésente, mais souvent nomade ou, plus exactement, en fuite. Aux États-Unis, conformément au « stadialisme » évoqué plus tôt, le personnage caduc du truand remonte le temps en se réfugiant dans les contrées sauvages du pays, implacablement poursuivi par la police fédérale. Variation sur le mythe de la frontière, sa fuite désespérée se heurte aux avancées de la modernité. Dans *Thieves Like Us*, l'évasion des bandits commence dès la première phrase du roman et ne s'arrête qu'à leur mort. Ils évitent les agglomérations et ne peuvent s'installer bourgeoisement comme les gangsters de la Prohibition. Le projet de Bowie et Keechie de vivre au bord de l'Océan n'est qu'une tentative de s'affranchir de toutes frontières. En les abattant, la police met fin à leur utopie. Au cinéma, Bogart incarne un passéisme spatialisé. Dans *Dead End*, il est « Baby Face » Martin, un gangster en fuite qui revient sur les lieux de son enfance : une impasse. Dans *High Sierra*, le vieillissant Roy Earle tente d'échapper à la police moderne à travers la Sierra Nevada. Auparavant, il était Duke Mantee dans *The Petrified Forest*, un desperado qui échoue dans une station-service d'Arizona, nommée « The Last Chance ». Il est condamné à fuir vers la frontière et y mourir. Quand il hésite à revenir sur ses pas, un autre personnage archaïque, le poète, lui lance : « Don't betray yourself. Run for the border and take your illusions with you. [...] You know they're going to get you anyway. You're obsolete, Duke... »⁴.

let 1939, p. 583 : « La nécessaire abstraction du monde romanesque vers l'amoralité [...] nous répugne. Nous contrefaisons mal un monde où le crime peut, pour ainsi dire, advenir derrière chaque porte »).

1. BERGER E., « Marxismus im Romantel », *art.cit.*, p. 380 : « La nouvelle manière de vivre de l'homme allemand ».

2. Ainsi, Langenbacher stigmatise les auteurs qui placent leurs intrigues loin de la réalité quotidienne : « Man spürt dabei sehr deutlich, daß man sich damit vor der Verantwortung drücken will, die ein in Deutschland selbst, unter deutschen Menschen spielender Kriminalroman zu erfüllen hat » (LANGENBUCHER E., « Der Teufel spielt Verstecken », *art.cit.*, p. 38 : « On sent ici clairement que l'on veut se soustraire au devoir que doit remplir un roman criminel qui se joue en Allemagne, entre Allemands »).

3. FINKE E., « Über den Kriminalroman », *art.cit.*, p. 334 : « provient de l'aversion des Allemands à laisser commettre un crime capital au sein de notre peuple, même si c'est pure invention et littérature ».

4. « Ne te trahis pas. Fuis vers la frontière et emporte avec toi tes illusions. [...] Tu sais qu'ils t'auront de toute

Sous le Troisième Reich, la fuite du truand est assez fréquente, mais il s'agit plutôt d'une exclusion de la nouvelle Allemagne. Les frontières ne symbolisent pas l'aventure pionnière mais une séparation forte entre les pays, distinguant le bon grain de l'ivraie. Dans de nombreux romans, les truands sont déjà en fuite, en dehors de l'Allemagne, ne pouvant plus revenir dans leur ancien pays. Même à l'étranger, ils résident parfois dans des quartiers à l'écart du reste de la ville, qui rappellent les espaces d'exclusion du corpus français¹. S'ils sont encore en territoire germanique, ils cherchent à s'en évader avec plus ou moins de succès. Dans la nouvelle « 8 Minuten » de Zwick², toute l'action se fait autour d'une voleuse qui tente de passer la frontière. Dans *Großalarm*, les douanes apparaissent comme une souricière. Lorsque l'alerte est donnée, une carte de l'Allemagne, illuminée par les postes de contrôle fait place, en un fondu enchaîné, à un plan sur des barrières de frontières qui s'abaissent. L'Allemagne n'est pas seulement maillée, elle est hermétique donc en sécurité. La bande qui faisait des trajets à l'étranger pour écouler sa marchandise ne peut plus échapper à son châtiment : leur fuite s'arrête à la frontière quand leur voiture s'écrase contre un mur.

Le crime se heurte-il désormais à l'enceinte idéologique du national-socialisme ? L'exil du lépreux porte le rêve politique d'« une communauté pure » selon Foucault³. Cette exclusion fait plus que glorifier la police. Placer le truand hors de l'Allemagne revient à affirmer la pureté raciale et idéologique de ses habitants, respectant naturellement les lois du national-socialisme. Dans les œuvres américaines, les truands sont dépassés, pourchassés, mais toujours sur le territoire national, comme s'ils appartenaient tout de même à l'histoire du pays, au même titre que la Prohibition ou la conquête de l'Ouest. Quoi qu'il en soit, fuites et exclusions invalident la conception hâtive d'un contrôle moderne qui serait uniquement disciplinaire et homogène. Elles rappellent que plusieurs schémas de pouvoir – celui de la lèpre et celui de la peste – coexistent. Cette coopération des modèles est spécifique à l'évolution des contrôles au XIX^e siècle⁴ : on « pestifère » les lépreux en imposant aux exclus les tactiques disciplinaires et l'universalité des contrôles disciplinaires permet de marquer qui est « lépreux ». Il est cependant remarquable que, dans la production culturelle de la *war on crime* et du Troisième Reich, l'accent soit mis sur les logiques d'exclusion et d'épuration. L'avènement de la discipline s'est accompagné de discours sur la douceur des peines et les possibilités de réforme de l'individu. Avec la traque et l'exclusion, il s'agit de trancher plus

façon. Tu es obsolète, Duke... ».

1. Voir notamment les romans de C.V. Rock : *Gangster in der Prärie*, *op.cit.* où le repaire des bandits est un garage situé dans un *no man's land* à l'écart de la ville ; et *Die Todeskabine* (Berlin : A. Weichert Verlag, 1939) où les truands se cachent dans un quartier extérieur de Londres qui constitue une véritable zone : « Nur die linke Straßenseite war spärlich gebaut. Die andere hingegen, die nicht einmal Gehsteigplatten aufwies, sondern deren lockerer Sand vom Winde aufgewirbelt wurde, war begrenzt von Schuppen und Lagerplätzen » (p. 44 : « Seul le côté gauche de la rue était partiellement construit. L'autre côté en revanche, dont le sable était balayé par le vent, n'était délimité que par des chantiers et des hangars »).

2. ZWICK M., « 8 Minuten », in *8 Minuten und andere Kriminalfälle*, Berlin : Eden-Verlag, 1934.

3. FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op.cit.*, p. 200.

4. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et Punir*, *op.cit.*, pp. 232-233.

franchement dans la population et d'en faire la publicité. Lors des reprises en main, ces pratiques, auparavant plus discrètes, sont mises en avant pour affirmer un retour en force du pouvoir policier.

Il faudrait nuancer le propos par des considérations moins idéologiques. L'occultation des truands n'exprime pas forcément un pouvoir totalitaire. Leur exil s'explique aussi de manière pragmatique. En déplaçant l'action hors de l'Allemagne nazie, les romans se permettent d'être trépidants. Les péripéties se multiplient grâce aux dysfonctionnements policiers ou au génie d'un criminel étranger. Le justicier est plus facilement héroïque quand il n'est pas pris dans une machine administrative. L'exil symbolique du *Krimi* permet d'exploiter des situations inacceptables sous le Troisième Reich. Une police aussi inefficace et de si grands crimes ne peuvent exister qu'à l'étranger¹. Le *Kriminalroman* a émigré car il ne pouvait fonctionner dans un espace où le crime était interdit.

Conclusion : Limites de la discipline

Notre corpus reflète-t-il un système disciplinaire ? En partie seulement. Plusieurs logiques de contrôle se superposent, selon les aires et les périodes envisagées, faisant des personnages de truands les pivots d'une rhétorique de l'insécurité ou d'une glorification policière. Jusqu'au début des années 1930, un modèle de discipline homogène domine dans les corpus américain et allemand. Ces œuvres n'expriment pas forcément la force de l'État – la police est débordée par une pègre omniprésente – et appellent souvent à une rénovation des pouvoirs. Après 1933, émergent des logiques de traque et d'exclusion, qui s'apparentent aux pratiques de « prélèvement » précédemment évoquées. L'Amérique du New Deal et l'Allemagne du Troisième Reich affirment leur pouvoir disciplinaire – par un territoire maillé, une identification constante, etc. – mais accentuent la discrimination des délinquants. En France, malgré les remous politiques, la légitimité de la République est relativement épargnée. Les truands restent dans des lieux bien délimités. Contrairement aux gangsters des années 1920, bien intégrés dans le monde urbain, ils demeurent les lépreux de la société moderne.

Les œuvres confirment et nuancent un modèle disciplinaire qui, selon Foucault, domine l'Occident depuis le XVIII^e siècle. Ce chapitre nous aide à différencier les formes de subversion dont les personnages de truands sont les agents. Certaines œuvres se font alarmistes face au crime ou critiques envers la police, sans pour autant contester la société de surveillance. Parce que la pègre y triomphe, elles suscitent l'inquiétude et prônent la vigilance. Dès lors, mettre en scène un truand, est-ce toujours collaborer au contrôle social ? L'affirmer serait bien sûr excessif, mais, inversement, quel chemin peut prendre la subversion si les succès des truands annoncent déjà les victoires policières ?

1. Voir les propos d'Edgar Diehl – un collègue de Langenbucher au Ministère de la Propagande – à ce sujet : DIEHL Edgar « Eine Lanze für den Kriminalroman », in *Großdeutsches Leihbüchereiblatt*, vol. I, n° 1, 1939, pp. 23-24, cit. in WÜRMAN C., « Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus », art. cit., p. 160.

Il faut éviter de confondre art et propagande, pratiques quotidiennes et déclarations idéologiques. On a parfois reproché à Foucault de ne s'appuyer que sur des textes théoriques, faisant fi de la réalité historique. Notre corpus, enserré dans un tissu de discours, a indéniablement été influencé par ces textes. Néanmoins, le sens des œuvres est le fruit de pratiques d'écriture et de lecture particulières, qui déforment la propagande disciplinaire. Si cette partie de notre étude a souligné l'importance des discours spécialisés, dans la fiction policière, elle en a aussi pointé les limites. D'autres éléments – les inventions esthétiques, le plaisir du public, la lecture qu'il fait des œuvres – sont à prendre en compte pour saisir tous les usages des truands. Jusqu'à présent, le corpus n'a été considéré que dans la perspective du contrôle social. L'intérêt porté aux œuvres ne saurait se réduire à ces questions. Les producteurs comme les consommateurs peuvent se détourner de ces problématiques pour interpréter les œuvres selon ses propres besoins. Au-delà de la dichotomie de la soumission et de la résistance, ils peuvent se réapproprier les figures de truands.

TROISIÈME PARTIE

RENOUVELLEMENTS ET RÉUTILISATIONS

AUSSI DRASTIQUE SOIT-ELLE, la logique de surveillance implique toujours un angle mort. Prenons trois exemples, historiques ou esthétiques. Aux États-Unis, la guerre contre le crime menée par Hoover se concentre sur des bandits charismatiques. Le FBI s'enorgueillit d'un tableau de chasse flatteur avec les dépouilles de « Baby Face » Nelson, Dillinger, Bonnie et Clyde. La loi triomphe et, pourtant, c'est à cette époque que la pègre se constitue en syndicat du crime. Après les frasques de Capone, les gangsters travaillent discrètement au sein d'une organisation nationale, qui est ignorée, voire niée, par l'administration policière jusqu'à l'affaire « Murder, Inc. » en 1940. En Allemagne nazie, les *Vereine* ont été dissoutes, la pègre écrasée et quelques célébrités exécutées, tels les frères Saß en 1940. Pourtant, certaines bandes sont toujours actives. Elles échappent à la police parce qu'elles ne fréquentent pas le monde interlope et ne correspondent pas aux catégories du *Berufsverbrecher* utilisées par les enquêteurs¹. Cette lacune est déjà latente dans *M*, mais Lang pointe surtout une autre faille du système de surveillance. Les agents qui font la descente sont à leur tour observés par les grands truands qui décident ensuite de surveiller les enfants. Puis la pègre trouve Beckert mais elle en a oublié la police, qui est passée dans le hors-champ et les arrête tous. Ces différents exemples rappellent que la surveillance, même quand elle se prétend panoptique, demeure partielle. Elle sélectionne les objets du contrôle et délimite donc de nouvelles zones d'ombre.

De cette simple idée², on peut tirer deux enseignements. Premièrement, les logiques de surveillance induisent des domaines incontrôlés. Où se trouvent-ils ? On a vu que les discours criminologiques déterminent en partie la surveillance. La question peut ainsi se reformuler : qu'est-ce qui échappe aux conceptions du truand précédemment évoquées ? Parce qu'elles éprouvent et transforment les représentations qui accompagnent ces conceptions du crime, les œuvres peuvent faire apparaître des failles dans le contrôle social. En arguant de l'irrationalité

1. Voir WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, op.cit., pp. 219-225.

2. On peut sur ce point consulter l'article, plus complexe, de KATTI Christian, « "Systematically" Observing Surveillance: Paradoxes of Observations according to Niklas Luhmann's Systems Theory », in LEVIN T., U. FROHNE et P. WEIBEL (sous la dir. de), *Critl [Space]*, op.cit., pp. 51-63.

du crime face au savoir criminologique, en renouvelant les formes artistiques face aux clichés des représentations, en laissant entendre des voix autres que celles des autorités, les œuvres littéraires et filmiques creusent des équivoques et posent des questions imprévues. C'est dans les déplacements, dans les usages inattendus et ironiques des discours admis que peut se nichier une subversion discrète, jusqu'au sein des systèmes les plus autoritaires¹.

Le second enseignement est d'ordre méthodologique et invite à élargir notre champ de réflexion. À ne considérer les truands qu'à travers le spectre du contrôle social, nous avons créé notre propre zone d'ombre et négligé d'autres utilisations de ces figures. Nous avons travaillé à partir d'une dichotomie pouvoir/résistance alors qu'à plusieurs reprises il est apparu que la pègre pouvait émouvoir, séduire, amuser. Le plaisir du public ne se laisse pas réduire au seul contrôle social, pas plus que la créativité des œuvres n'induit à coup sûr une contestation idéologique. Les lectures qu'en fait le public peuvent être guidées par des préoccupations fort éloignées d'une logique disciplinaire. Plutôt que d'étudier les œuvres comme une propagande ou une résistance, il faudrait considérer leurs usages pratiques, quotidiens, parfois surprenants. Mais comment rendre compte des innombrables actes de lecture ? Le contexte historique peut continuer à nous fournir des points d'appui. Les changements sociaux produisent de nouveaux besoins au sein de la population ; les modes de consommation ont suivi une évolution générale, étudiée par certains sociologues. Les truands peuvent figurer ces nouvelles pratiques culturelles, pas encore passées dans les mœurs. Au-delà du seul domaine juridique, ils indiquent des comportements qui transgressent des normes longtemps admises. Ils répondent à la question du public : comment agir dans la société du XX^e siècle ? Néanmoins, cette perspective reste fragile. Le public auquel est destinée une œuvre ne concorde pas souvent avec le public réel. Il ne consomme pas non plus l'œuvre comme le texte le supposerait. Ainsi, on abordera cette dernière section avec précaution : l'acte de lecture est trop versatile pour qu'on puisse y fonder des certitudes.

Dans l'ensemble, ce dernier moment de notre réflexion cherche à élargir les utilisations artistiques et sociales des truands. Un premier chapitre est consacré à la transformation des discours établis et de leurs formes. Au sein des œuvres se creuse la possibilité d'entendre de nouvelles voix. Plus largement, ce sont de nouveaux besoins que comblent les personnages. Le second chapitre s'intéresse à l'usage que les publics font des truands. Dans un monde en plein bouleversement, ces personnages servent de guides. Ils permettent d'interroger les rapports sociaux et d'expérimenter de nouvelles valeurs. L'ennemi public devient un bien commun, voire un porte-drapeau, dans la mesure où, à travers lui, le public peut appréhender le monde moderne et se forger des repères.

1. Ainsi, Viktor Klemperer parle d'une petite falsification de document qui lui a sauvé la vie et n'y voit qu'un exemple d'une tactique de résistance plus générale : « ... je suis bien sûr que mon cas ne fut pas isolé. La *LTI* était une langue carcérale (celle des surveillants et celle des détenus) et une telle langue comporte inéluctablement (en manière de légitime défense) des mots secrets, des ambiguïtés fallacieuses, des falsifications, etc. » (KLEMPERER V., *LTI, op.cit.*, p. 120).

CHAPITRE V

ENTRE LES LIGNES DU CONTRÔLE SOCIAL : D'AUTRES EXPRESSIONS DE LA TRUANDERIE

LES DISCOURS CRIMINOLOGIQUES et les pratiques disciplinaires ont façonné les truands. Examiner ces personnages en marge du contrôle dont elles procèdent revient à souligner les écarts, modulations, transformations et inventions des œuvres par rapport à un imaginaire dont nous avons esquissé les cadres. Plutôt que de chercher des figures d'un contre-discours, qui combattraient de front l'ordre établi, il faut s'intéresser aux éléments détournés qui érodent les représentations traditionnelles. Ces éléments réfractaires ne sont pas extérieurs aux discours admis. Ils adviennent en leur sein. Les œuvres trop atypiques sont soit interdites par les autorités soit éclipsées par une industrie culturelle à la recherche du consensus. Pour être audible, la critique doit d'abord se conformer à certaines normes, emprunter les cadres établis. Elle s'apparente à ce que Michel de Certeau nomme des « tactiques »¹ – face à des « stratégies » de coercition – prenant place dans les discours qui ont participé du système disciplinaire.

Comme l'a montré Foucault, les discours judiciaires et policiers se sont donné la rationalité comme principe de fonctionnement. Ce contrôle de la raison est remis en cause par des œuvres qui représentent pourtant des enquêtes et un crime organisé. Dans le dispositif de surveillance se glissent des éléments déraisonnables, non-scientifiques. Si le délit a un fond irrationnel, l'enquête du détective ne se révèle-t-elle pas absurde ? Par ailleurs, le contrôle social a été promu par une inflation des discours sur les truands. Or, certaines œuvres opèrent un retrait par rapport à cette prolifération d'énoncés. Se détournent-elles de la volonté de savoir ? Que laissent-elles entendre si elles s'écartent des discours communs ?

Ces détournements de discours se font d'abord par un renouvellement des formes artistiques, plus ou moins flagrant, parfois limité pour pouvoir s'insérer dans l'industrie culturelle. Comment l'innovation prend-elle place dans des genres fortement sérialisés comme le

1. Voir CERTEAU M., *L'Invention du quotidien*, op.cit., pp. 59-61.

roman policier ? Il faut tenir compte du lieu d'énonciation – au sens large – de ces œuvres : considérer la tradition artistique, le contexte historique de leur réception, leur place dans la hiérarchie culturelle mais aussi les personnages qui parlent et leur manière de s'exprimer. Les écarts par rapport aux discours admis sont aussi des écarts de langage. Le roman américain, par exemple, s'éloigne du modèle anglais, tandis que le *Krimi*, idéologiquement méprisé sous le Troisième Reich, prend des tons frondeurs sous des formes anodines, en donnant au criminel le rôle de narrateur. Dans chaque lieu d'énonciation, les œuvres disposent d'une marge de manœuvre, transgressant les habitudes d'écriture ou de lecture.

Notre propos est de démontrer qu'au sein de l'industrie culturelle, les œuvres travaillent et modulent les conceptions du truand qui sous-tendent le contrôle social. Cette inflexion passe d'abord par un doute quant à la rationalité du crime. Le corpus allemand, pour des raisons politiques et philosophiques, peut préférer le vitalisme à la raison, les œuvres américaines renoncent parfois à donner un sens au monde et, en France, l'atmosphère prend le pas sur le discours théorique. Le crime se dérobe aux schémas et, pour réussir, les enquêtes doivent se faire déraisonnables. Les truands introduisent également de nouvelles formes d'expression. Bien qu'engendrés par les faits-divers et les déclarations officielles, ils peuvent prendre leur distance par rapport à cette matrice. Ils opposent à ces écrits un parler populaire ou un silence efficace.

1. Criminalités désorganisées et enquêtes déraisonnables

Michel Foucault a mis en évidence la rupture épistémique engendrée par les Lumières qui ont établi la raison comme principe du système judiciaire. Conformément à ce nouveau discours, la punition doit être équilibrée, efficace, correctrice ; le jugement se fonde sur la conviction, donc sur la preuve et l'argumentation ; le délit doit être expliqué dans ses moindres recoins, du fait à la personnalité du malfaiteur. La raison devient l'étalon du crime. Dans l'ensemble, les représentations de la délinquance respectent ce primat. Toutefois, la déraison n'a pas complètement disparu. Foucault relève des éléments qui nuancent la conception parfaitement rationalisée de la justice¹. De même, le crime, s'il est représenté sous un vernis logique, recèle des aspects irrationnels. Le hasard, la violence ou les émotions viennent gripper la machine. Le meurtre impulsif de Rinaldo par Tony « Scarface » ruine son empire. Robert Warshow² remarque que le crime organisé n'a qu'une façade de rationalité, dont la routine est épargnée au spectateur. Dans *Scarface*, le seul élément qui est systématisé est la violence : les séquences en accolade des règlements de compte montrent une brutalité quotidienne, mais pas raisonnée pour autant (Lovo n'a-t-il pas défendu à Tony d'attaquer ses rivaux, et ce, pour des raisons d'affaires ?). Même les génies du crime ont leurs faiblesses. Mabuse n'est pas un pur esprit. Il peut se saouler et accumuler les erreurs en tombant amoureux. La criminalité est-elle jamais parfaitement organisée ?

1. Voir FOUCAULT M., *Les Anormaux*, pp. 29-50.

2. WARSHOW R., « The Gangster as Tragic Hero », *art. cit.*

Pour rendre compte d'éléments que les discours ont tendance à occulter, il nous faut procéder par détours. Notre démarche est indirecte, mais les mécanismes qui façonnent les figures criminelles le sont également. D'une part, les conceptions criminologiques sont, au sein des œuvres, travaillées par des courants d'idées qui, sans concerner directement ces figures, les transforment en critiquant la rationalité sur laquelle elles étaient bâties. D'autre part, nous avons vu que les truands étaient engendrés par les procédures policières ou judiciaires qui prétendent les repérer. Dès lors, si le socle scientifique de la détection est remis en cause, c'est aussi la représentation des criminels qui est transformée.

Considérons d'abord le contexte des œuvres étudiées. La période de l'entre-deux-guerres est un moment de critiques de la raison : de nombreuses voix s'élèvent pour pointer les limites de la rationalité. Aux États-Unis, elle est illusoire dans un monde absurde ; en Allemagne, elle est trop figée pour pouvoir régler la conduite des hommes tandis qu'en France, la sensibilité permet de mieux les appréhender. Une fois ce contexte esquissé, on peut comprendre comment l'irrationnel se niche dans l'enquête policière. Dans le polar américain, le coup-de-poing remplace le coup de génie ; le viscéral tient lieu de certitude dans certaines œuvres allemandes tandis que Maigret fait figure d'enquêteur sensuel.

1.1. Critiques de la raison

Les critiques de la raison participent d'un contexte historique, philosophique ou politique qui dépasse largement les personnages de truands. Cependant, elles ont des conséquences directes sur la représentation de la pègre car elles relativisent les discours criminologiques. La théorie et la science ne suffisent pas à rendre compte de la délinquance. D'un point de vue esthétique, il s'agit d'exprimer ce qui échappe à la stricte rationalité. La musicalité, une appréhension externe des personnages ou leur osmose avec l'environnement pallient les écueils de la raison.

La première guerre mondiale a achevé le siècle du positivisme. Déjà objet de critique, le primat de la raison est sapé par les massacres commis au nom de la civilisation avec les outils du progrès. Des artistes s'en détournent, cherchent d'autres voies d'expression (l'écriture automatique des surréalistes, par exemple) et remettent en cause un monde conçu selon des idéaux supérieurs. Chez les auteurs américains de l'après-guerre, l'érosion des valeurs traditionnelles ne concerne pas seulement Hemingway ou Dos Passos. Les écrivains des *pulp magazines* appartiennent aussi à la *Lost Generation* dont parlait Gertrud Stein¹. L'absurdité qu'ils ont vécue dans les tranchées se prolonge dans la violence qui continue à sévir dans les rues américaines. Des textes comme *Louis Beretti* de Clarke ou « *Gundown* » de Cain débute par des fusillades sans que l'on ne connaisse ni leur cause ni leurs protagonistes. Ils lancent la narration en posant un monde irrationnel. Dans le roman de Clarke, ces premiers cadavres ne sont jamais expliqués. Au demeurant, la violence peut-elle se justifier ? Son absurdité constitue l'écriture du polar.

1. Sur l'origine de cette expression, voir l'anecdote rapportée dans HEMINGWAY E., *A Moveable Feast*, New York : Charles Scribner's Sons, 1964, p. 29.

C.-E. Magny note que le « style objectif » du roman américain permet d'exprimer la violence sans l'expliquer¹. Plus récemment, B. Tadié rappelle que si le président Wilson a tenu des discours emphatiques pour envoyer les troupes américaines en Europe, les soldats ont pu mesurer la distance entre les grands mots et la réalité des tranchées². Louis Beretti use ironiquement des termes de « Liberté » et « Démocratie » pour annoncer son engagement alors qu'il part chercher l'excitation que ne lui procurent plus les filles et l'opium. La génération perdue se défie des belles idées. Le conflit mondial en a arraché le voile hypocrite.

La critique de la raison ne se réduit pas au traumatisme de la guerre. Elle a des racines philosophiques antérieures et des implications politiques plus larges que la seule dénonciation du massacre. En Allemagne, elle est liée à la *Lebensphilosophie*, héritée du XIX^e siècle. Nietzsche critiquait déjà l'« objectivité » scientifique et prônait une réévaluation de la raison au profit des instincts et de la « sagesse du corps ». La pensée est certes commode, mais elle n'est qu'un outil, permettant à l'homme de schématiser le monde selon une perspective intéressée. L'univers n'obéit pas à un principe supérieur ou à un mécanisme. Sa mise en ordre dépend de l'esprit logique qui saisit les éléments les plus superficiels et, surtout, qui manque le caractère en devenir de toutes choses³. La philosophie vitaliste de l'entre-deux-guerres reprend cette critique. Simmel veut remplacer l'appréhension scientifique du monde par la *Lebensanschauung* qui, se fondant sur l'expérience vécue (*Erlebnis*), ne sépare pas objet et sujet de cette contemplation (*Betrachtung*)⁴. Cette saisie immédiate ne rate pas le devenir vital car elle s'émancipe des concepts logiques pour leur préférer le paradoxe des antinomies : la vie informe ; elle est forme et dépassement de toute forme. Cette idée a des conséquences esthétiques lorsque, par exemple, Simmel plaide pour un art moderne semblable à la vie⁵. Les thèses vitalistes trouvent aussi un écho dans *Berlin Alexanderplatz*. Döblin est sensible à la critique de la rationalité. Perplexe face aux trépidations du monde, il écrit dans *Das Ich über der Natur* : « Man hat nicht zu denken, nicht so zu denken. Man hat zu denken, aber anders zu denken... »⁶. Les formules scientifiques ne peuvent saisir le mouvement des événements⁷.

1. Voir MAGNY C.-E., *L'Âge du roman américain*, op.cit., pp. 56-57.

2. Voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., p. 32.

3. Voir NIETZSCHE F., *La Volonté de puissance* [*Nachgelassene Werke*], op.cit., vol. I, livre II, § 261, 289, 305 et 342.

4. Voir SIMMEL G., *Lebensanschauung : vier metaphysische Kapitel*, Munich : Duncker und Humblot, 1918.

5. « [Es ist] nicht mehr der Kampf der heute vom Leben gefüllten Formen gegen die alte, leblos gewordene, sondern der Kampf des Lebens gegen die Form überhaupt, gegen das Prinzip der Form » (SIMMEL G., *Der Konflikt der modernen Kultur*, p. 5, Munich et Leipzig : Duncker & Humblot, 1921 : « il ne s'agit plus de la lutte des formes aujourd'hui gorgées de vie contre les vieilles, les mortes, mais bien la lutte de la vie contre toute forme, contre le principe de forme »).

6. DÖBLIN A., *Das Ich über der Natur*, Berlin : S. Fischer, 1928, p. 83 : « On ne doit pas penser, du moins pas ainsi. On doit penser, mais penser autrement ».

7. Dans un article sur les sciences naturelles, il notait qu'à la question de savoir ce qu'est le monde et la vie, on ne répond que par des formules mathématiques : « [Die] Mehrzahl aller Erscheinungen ist zahlenmäßig, mathematisch, nicht erfäßbar, und die Formulierung verschiebt nur das Problem » (DÖBLIN A., « Blick auf die Naturwissenschaft », 1923, cit. in HOOCK Birgit, *Modernität als Paradox*, op.cit., p. 268 : « la majorité des phénomènes ne peut s'appréhender par des chiffres, mathématiquement, et la formulation ne fait que déplacer le problème »).

Ironiquement, pour décrire le meurtre d'Ida par Franz, le narrateur a recours aux lois de l'élasticité, de l'impact et de la résistance « sans lesquelles on ne comprendrait rien »¹ ; il cite les deux premières lois de Newton pour expliquer l'accélération des coups donnés à Ida : ainsi, on peut « Stück für Stück verfolgen, was Franz tat und Ida erlitt »². Au contraire, les mouvements de *Berlin Alexanderplatz* dépassent les cadres traditionnels du roman. Sa structure ne suit pas linéairement l'histoire de Franz Biberkopf ; elle procède par détours (s'intéressant à des scènes quotidiennes, des personnages secondaires) et dépassements (continuant le récit après la seconde libération de Franz). La narration, par ses heurts et ses collages, brouille l'ordre du récit. Les narrateurs et les temps se télescopent ; les citations s'enchevêtrent. Le grouillement de *Berlin Alexanderplatz* transgresse la forme romanesque.

Ce mouvement vital peut conduire au crime. Lorsque Franz viole Minna, les personnages (Ida et Minna), les temps et les lieux (l'appartement de Minna, la prison, le parc où il retrouvait jadis Ida) se superposent dans l'esprit de Biberkopf et les lois physiques s'effacent quand il atteint l'extase : « Zauber, Zucken. Der Goldfisch im Becken blitzt. Das Zimmer blinkt, es ist nicht Ackerstraße, kein Haus, keine Schwerkraft, Zentrifugalkraft »³. La logique et la science font place à la sensualité, aux associations visuelles (« Goldfisch », « blitzt », « blinkt ») et auditives (allitérations en [ts], [b], [i], répétitions de *kein* et *-kraft*) ; la musicalité fait déborder les phrases du strict cadre rationnel⁴. Franz viole les lois physiques et humaines mais, en même temps, il ressuscite et se libère⁵. Le flux vital dépasse toutes les limites, y compris morales.

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 99 : « Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich ».

2. *Ibid.*, p. 100 : « suivre pas à pas ce que fait Franz et ce qu'endure Ida ».

3. *Ibid.*, p. 39 : « Magie, tressailli. Le poisson rouge dans son bocal scintille. La chambre brille, ce n'est plus l'Ackerstraße, pas de maison, pas de gravité, force centrifuge ».

4. Ainsi, certaines phrases peuvent se laisser comme entraîner par des effets de rime, faisant primer la sonorité sur le sens du récit : « ein neues Leben fangen wir an, das alte das ist abgetan, Franz Biberkopf ist wieder da und die Preußen sind lustig und rufen Hurra » (*ibid.*, p. 43 : « une nouvelle vie commence pour nous, l'ancienne c'est du passé, Franz Biberkopf est de nouveau là et les Prussiens sont joyeux et crient hurra »). On se gardera d'opposer la pensée et la musicalité chez Döblin. Au contraire, la mélodie, par les échos et les associations de sens qu'elle provoque, permet une pensée moins sclérosée que celle du discours scientifique qu'elle rend exprimable : « es ist im Geistigen Musik möglich. Im Musikalischen hat es der Geist ja sogar leichter als im Sprachlichen. Das gegliederte Hintereinander, zugleich eine Gleichzeitigkeit in der Tiefe, eine Simultanität, kann in der Musik rasch und leicht gegeben werden. Man kann in der Musik leichter und freier denken, auch tiefer denken als in der Sprache » (DÖBLIN A., « Nutzen der Musik für die Literatur », in *Die Zeitlupe, kleine Prosa*, Olten – Friburg : Walter-Verlag, 1962 [1930], p. 160 : « la musique est possible dans le domaine de l'esprit. Dans le domaine musical, la tâche de l'esprit est même plus aisée. Dans la musique, on peut rapidement et facilement rendre compte d'un enchaînement structuré et, en même temps, d'une contemporanéité profonde, d'une simultanéité. On peut, dans la musique, penser plus aisément, plus librement, mais aussi plus profondément que dans la langue »). Pour une étude détaillée des rapports de la musique à la pensée chez Döblin, voir BALVE Johannes, *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin : vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik*, Wiesbaden : Deutscher Universitäts-Verlag, 1990, pp. 127-172.

5. « Franz Biberkopf ist wieder da ! Franz ist entlassen ! » (*ibid.*, p. 40 : « Franz Biberkopf est revenu ! Franz est relâché ! »).

Cependant, dans l'Allemagne de Weimar, la critique de la raison peut prendre une signification politique. Elle intervient dans un contexte de dévalorisation sociale de l'intelligentsia allemande qui voit son influence diminuer et sa situation matérielle s'aggraver après 1918¹. Les mandarins associent ce déclassement à la République et peu d'entre eux soutiennent le nouveau régime. La retenue politique est l'attitude la plus courante, mais un certain irrationalisme gagne jusqu'aux cercles universitaires. En effet, à la froide raison qui a concouru à l'avènement de la République, on oppose le sentiment de la nation, l'unité qui fut ressentie dans l'expérience de la guerre (*Kriegserlebnis*). Hitler notamment fait valoir dans ses discours les notions d'authenticité et d'expérience vécue contre les éléments impersonnels (« abstraits », « bureaucratiques ») du politique, contre les institutions et leur inscription dans le droit². Les courants vitalistes critiquent ainsi les *Vernunftrepublikaner*, ces républicains par choix intellectuel plutôt que par conviction sincère³. Ceux-ci – parmi lesquels des politiques comme Stresemann ou des intellectuels installés comme Friedrich Meinecke – voient la République comme une nécessité historique, un pis-aller face à la barbarie de la droite et à l'irresponsabilité de la gauche, assurant le bon fonctionnement de l'État à défaut de provoquer l'enthousiasme. Les attaques contre le système weimarien rencontrent ainsi la critique de la raison.

Sur ce terreau de révolte irrationaliste prospèrent quelques motifs bientôt accaparés par les nazis tels que la *Weltanschauung*⁴ et la haine du *System*. Dans la *LTI*, ce dernier terme se rapporte au régime de Weimar et désigne quelque chose de « composé », construit selon l'ordonnance de la raison. Les nazis, eux, ne systématisent pas, ils *organisent* ; ils cherchent une « vérité organique » – notion introduite par Rosenberg dans le *Mythe au XX^e siècle* – qui germe inconsciemment dans l'individu. Elle naît du sang d'une race et ne vaut que pour celle-ci. Elle ne consiste pas en un savoir logique, elle se trouve « au centre mystérieux de l'âme du peuple et de la race »⁵. Ces motifs se retrouvent dans la production culturelle du Troisième Reich où, par exemple, les policiers ont pour qualités le courage, la morale et l'intuition plutôt que la déduction. Cependant, des œuvres antérieures reflètent le même antagonisme. Dans *M*, n'est-ce pas l'organisation du peuple, animée par un sentiment de justice, qui retrouve le criminel lorsque les limiers de Weimar sont tenus en échec ? L'antagonisme entre les méthodes scientifiques de la police et les recherches de la pègre recèle une critique de la *Vernunftrepublik*.

La raison est dévalorisée, mais à quoi laisse-t-elle place ? À des choix et des transferts esthétiques qui attribuent aux œuvres une autre fonction que celle d'expliquer le monde.

1. Voir RINGER Fritz, *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890-1930*, Cambridge : Harvard University Press, 1969 ; TROMMLER Frank « Verfall Weimars oder Verfall der Kultur ? Zum Krisengefühl der Intelligenz um 1930 », in KOEBNER T., *Weimars Ende, op.cit.*, pp. 34-53.

2. Voir STERN J.P., *Hitler, op.cit.*, pp. 46-55.

3. Voir GAY P., *Le suicide d'une république, op.cit.*, pp. 41-65

4. Il serait trop long de détailler les origines, l'évolution et les emplois d'un terme aussi crucial dans le discours nazi que *Weltanschauung* (« vision du monde »), désignant une compréhension intuitive du monde, à laquelle participe l'essence de l'observateur, par-delà la froide raison positiviste. Voir KLEMPERER V., *LTI, op.cit.*, p. 140.

5. *Ibid.*, p. 141.

Au profit de l'action ou d'un réalisme psychologique, la rationalité ne s'interpose plus entre l'écriture et son sujet.

Ce que C.-E. Magny appelle le « style objectif »¹ du roman américain a sans doute des racines philosophiques (le *behaviourism* introduit par John B. Watson en 1913) mais il a été surtout engendré par le langage filmique. Le cinéma a modifié la sensibilité collective qui a pris l'habitude de se *voir raconter* des histoires, au lieu de les entendre narrer². Cette écriture – faite d'ellipses, de gros plans et autres procédés cinématographiques – réduit la vie psychologique à ce qu'en pourrait percevoir un observateur extérieur. La focalisation externe domine et les personnages se constituent par une suite de comportements, dont les paroles ou les cris font partie au même titre que les gestes ou les jeux de physionomie. Magny donne l'exemple de *The Glass Key*, dont l'objectivité retarde la compréhension de l'intrigue par le lecteur, lui ménageant ainsi un suspens. Plutôt qu'un transfert du langage filmique, B. Tadié voit dans cette écriture un prolongement du journalisme qui « colle » à l'événement sans chercher à l'expliquer. Dans tous les cas, ce style objectif est la rhétorique d'un monde que la conscience peine à saisir. La nudité du style se fait parfois aux dépens de la clarté. Se restreindre au comportement extérieur amène à compliquer la narration, à faire des détours. Les pensées des personnages sont remplacées par une exacerbation du détail visuel, qui évite toute explication³.

Cette écriture permet de délaissier l'énigme policière au profit d'éléments souvent ignorés par le roman : la violence, l'ivresse, le délire, et tous les états où la conscience se trouve réduite. Les poursuites et les bagarres tiennent une place de choix dans les polars, et correspondent aussi bien à des besoins éditoriaux qu'à un rapport particulier au monde. Ned Beaumont commence ainsi son enquête de manière déraisonnable. Plutôt que de filer discrètement un suspect, il va prendre le risque d'être vu pour aller boire, malgré les conseils d'un détective qu'il a engagé⁴. La dernière partie du chapitre est exempte de dialogue : Ned s'enivre, puis va directement parler au suspect, se fait frapper par un homme de main, sort du bar pour vomir et part sans demander son reste. La focalisation externe ne permet pas de savoir ce qui a bien pu passer par l'esprit de Ned. À travers l'alcool et les coups, les mots qu'il bredouille ne sont pas d'une grande utilité⁵. Si la discussion n'explique rien, l'action peut en revanche servir de révélateur. Pour les éditeurs de *Black Mask*, elle doit camper le personnage : «...we held that action is meaningless unless it involves recognizable human character in three-dimensional form »⁶. Dans un monde de faux-semblants, les personnages, menteurs

1. MAGNY C.-E., *L'Âge du roman américain*, *op.cit.*, pp. 44-61. Nous utiliserons avec prudence la terminologie de Magny, en particulier avec l'appellation de « roman behavioriste ». En effet, B. Tadié a pointé les limites du terme, surtout utilisé par les critiques français, et qui ne concerne finalement que très peu d'œuvres (in *Le Polar américain*, *op.cit.*, p. 89).

2. MAGNY C.-E., *L'Âge du roman américain*, *op.cit.*, p. 47.

3. TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, p. 86.

4. Voir HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, pp. 463-465

5. *Ibid.*, p. 464 : « He said something nobody could have understood and went to the head of the stairs » (« Il prononça des mots que personne n'aurait pu comprendre et se dirigea vers l'escalier »).

6. SHAW J.T., « Introduction », *The Hard-Boiled Omnibus. Early Stories from Black Mask*, New York : Simon and Schuster, 1946, p. 6.

ou mutiques, se dévoilent par leurs agissements. Ned, élégant bluffeur, prouve sa vaillance et sa fidélité à son patron par des actes plutôt que par de belles paroles.

Le polar privilégie l'action pour des raisons éditoriales. Il s'agit de ne pas ennuyer le lecteur supposé – mâle, issu des classes populaires, « responsive to the thrill of danger »¹ – par des épanchements à l'eau de rose ou de savantes tergiversations. Un magazine de *story weeklies*, ancêtres des *pulps*, promettait déjà à la fin du XIX^e siècle : « Sensational fiction with no philosophy ! »². Ce goût du public se confirme dans le courrier de lecteurs agacés par le style trop complexe ou le statisme de certains textes³. Par ailleurs, le format de publication détermine la production littéraire, privilégiant la nouvelle, et surtout le dialogue et l'action. Le texte est d'autant plus trépidant que les délais de remise de manuscrits ne permettent pas aux auteurs d'élaborer des énigmes trop sophistiquées⁴. Comme l'écrit Chandler à Blanche Knopf, la phrase du polar américain ne doit pas être réfléchie, mais tendue vers l'action : « it is the pace that counts, not the logic or the plausibility of the style »⁵.

Alors que le roman américain tend à évacuer le psychologisme, le refus de la ratiocination dans certaines œuvres françaises ajoute au réalisme mental. Le récit pointe les limites de la conscience, mais la narration ne se restreint pas à la description des événements extérieurs. La focalisation peut être interne tout en restant limitée : elle ne nomme pas ce que le personnage ne peut lui-même comprendre. Dans *L'Équipe* de Carco, Bouve ne sait pas dire l'angoisse qui l'étreint après la mort de Bobèche. Il n'arrive pas à se débarrasser de la vieille⁶, figure du remords, et erre dans les rues de Ménilmontant en une « promenade dont le sens lui échapp[e] »⁷, ressentant « un sentiment pénible qu'il ne [sait] pas définir »⁸. Un lecteur remarque « qu'aucune des pensées que nous dégageons de son personnage ne sont en lui aussi nettes qu'elles nous apparaissent »⁹. L'absurdité du monde n'est pas affirmée comme

1. SHAW J.T., cit. in SMITH E., *Hard-Boiled*, op. cit., [février 1932], p. 28 : « Nous considérons que l'action n'a de sens que si elle implique, en trois dimensions, un type humain reconnaissable. »

2. SERVER L., *Danger is my Business*, op. cit., p. 18.

3. C'est du moins ce que Louis Adamic soulignait dans son étude du courrier des lecteurs, très critiques envers les « auteurs prolétariens » tel que William Rollin. Voir ADAMIC Louis, « What the Proletariat Reads », *The Saturday Review of Literature*, vol. XI, n° 20, 1^{er} décembre 1934, cit. in SMITH E., *Hard-Boiled*, op. cit., 136.

4. Chandler résume ainsi les critères présidant à l'écriture du récit : « The technical basis of the *Black Mask* type of story [...] was that the scene outranked the plot, in the sense that a good plot was one which made good scenes. [...] the demand was for constant action; if you stopped to think you were lost » (CHANDLER R., « Introduction », *Trouble Is My Business*, New York : Vintage Books, 1988 [1950], p. 8 : « Le fondement technique du récit à la *Black Mask*, [...] c'est que la scène passait avant l'intrigue, au sens où une bonne intrigue était celle qui permettait de bonnes scènes. [...] Il fallait fournir de l'action en permanence. Si vous vous arrêtiez pour réfléchir, vous étiez perdu »).

5. CHANDLER R., 22 octobre 1942, à Blanche Knopf in MCSHANE Frank (sous la dir. de), *Selected Letters of Raymond Chandler*, New York : Columbia University Press, 1981, p. 22 : « ce qui compte c'est le rythme, et non pas la logique ou la vraisemblance du style ».

6. Ainsi, quand Bouve en a la possibilité, il ne parvient pas à tuer la vieille : « C'était lui qui était absurde d'hésiter devant une pareille occasion » (CARCO F., *L'Équipe*, op. cit., p. 271, nous soulignons).

7. *Ibid.*, p. 279.

8. *Id.*

9. CHARPENTIER John, *Mercury de France*, 15 mai 1925, 36^e année, tome CLXXX, n° 646, p. 179.

dans les romans américains. Le lecteur est plus lucide que les pégriots un peu abêtis, mais la narration ne se fait pas la voix d'une raison surplombante¹. Elle épouse la confusion de ses personnages.

L'erreur littéraire consisterait à vouloir faire éclore une signification à partir de personnages aux traits clairement dessinés. Chez Carco, les figures d'auteur se fourvoient quand ils pensent tenir leur sujet d'étude. La Winnie des *Innocents* étudie le Milord pour l'insérer dans son prochain roman². Elle s'amuse du sens qu'elle trouve à ses gestes et paroles³, puis décide de provoquer la « vérité » en se servant de Savonnette⁴ – dont le surnom indique que cette prostituée à la pureté paradoxale va échapper à Winnie. En effet, cette maïeutique forcée aboutit au meurtre de la romancière. Pareillement, dans *La Rue*, le narrateur prétend contrôler le destin d'une fille de joie : « Je vous dicterai votre conduite »⁵ lui dit-il. Le verbe *dicter* n'est pas fortuit puisque le narrateur veut faire de Louise un personnage de son futur roman. Il prend ombrage lorsqu'elle veut s'émanciper ou qu'une amie dispute son autorité. Il exige la connaissance absolue de sa créature : « J'avais fait de la jeune femme la figure principale de mon livre et je n'admettais point qu'elle m'échappât même par d'obscurs, par de petits côtés »⁶. Pourtant, Louise se dérobe à plusieurs titres : elle continue à se dévêtir⁷, elle s'enfonce dans la prostitution la plus sordide jusqu'à ce que le narrateur la perde de vue, puis que la police des mœurs l'inscrive dans ses registres, la mette « en carte ». Ce passage d'une autorité scripturaire (le romancier) à une autre (la police) jette l'opprobre sur Louise et précipite sa chute. Le narrateur, en voulant comprendre et maîtriser l'humain, finit par le détruire. Les personnages demeurent insaisissables et toute tentative pour faire avouer la vérité ou dicter la morale conduit à la catastrophe.

Le romancier doit se contenter d'observer. Les échecs littéraires sont dus à un aveuglement quant au milieu dans lequel évoluent les personnages. Le cadre de vie révèle les êtres, mieux que les mots de la psychologie. Dans *La Rue*, au titre annonciateur, le narrateur blâme un écrivain qui compose des vers didactiques, sans voir le roman que recèle son quartier : « Vous êtes aveugle »⁸, dit-il. Pourtant, n'est-il pas lui-même aveugle face à Louise ?

1. Au demeurant, le choix de ne pas expliquer la psychologie des personnages n'empêche pas le roman d'être traversé par certains discours criminologiques. Il est ainsi frappant qu'un lecteur de Carco écrive à propos des truands de *L'Équipe* : « Ces êtres primitifs ne sauraient pas dire ce qu'ils éprouvent. M. Carco ne nous le dit pas non plus. Il ne traduit pas le sentiment en idée, pour le rendre clair et intelligible. Mais il nous fait assister à leurs actes incohérents, à leurs démarches *instinctives*... » (PIERRE-QUINT Léon, « La pègre dans la littérature », in *La Connaissance*, décembre 1920, 1^{re} année, n° 11, p. 1040, nous soulignons).

2. CARCO F., *Les Innocents*, *op.cit.*, p. 146 : « Elle se servait de lui, comme le peintre d'un modèle dont il étudie le caractère et les mouvements ».

3. *Ibid.*, p. 135.

4. *Ibid.*, p. 191.

5. CARCO F., *La Rue*, *op.cit.*, p. 768.

6. *Ibid.*, p. 816.

7. Ainsi, après que Louise a quitté Cabrol, le narrateur parvient à la retrouver dans un hôtel de passe : « Pour la première fois, j'imaginai Louise dans une chambre, avec un client, et une soudaine, une insupportable amertume m'envahit » (*id.*, p. 788).

8. CARCO F., *La Rue*, *op.cit.*, p. 757.

Exceptionnellement chez Carco, le narrateur est intradiégétique ; la narration se fait par focalisation interne, réduisant le point de vue. L'écrivain myope a le « désir d'arracher cette fille à l'influence de son milieu »¹, sans comprendre que Louise en est inséparable. Les thèses du milieu criminel sont perceptibles mais on s'intéresse plus encore à l'*atmosphère* du lieu – mot délibérément vague. Les descriptions renseignent sur l'état d'esprit du personnage, sans l'enfermer dans les termes de la psychologie. Ainsi, Winnie commence à saisir le Milord en observant la rue :

le mouvement de la place Blanche [...] l'avait brutalement assailli. Jamais elle n'avait encore associé le Milord à cet ensemble de détails et tout à coup il lui parut être un homme nouveau et facile à définir. [...]. En lui, se résumait un monde fort équivoque et Winnie finissait par douter de l'exactitude du portrait qu'elle faisait du Milord.²

Le Milord devient compréhensible sans que ses traits soient fixés : il représente un « mouvement », un « monde fort équivoque ». Les lieux reflètent un personnage quand ils en conservent l'incertitude. De là, chez Carco, l'importance de la brume qui, par exemple, « emplissait le cœur de Mlle Savonnette d'une langueur maladive »³, de la pluie ou de la fumée⁴. De là aussi, les descriptions des quartiers décrépits dans *L'Équipe*, qui correspondent à la mort de la truanderie. Par-delà la conscience de Bouve, ce sont les fortifs en ruines qui font sentir sa mélancolie⁵. À la différence des polars qui se cantonnent à une description externe des personnages, le cadre représenté est rempli ici par la subjectivité des protagonistes. Plutôt que d'illustrer l'influence du milieu sur le criminel, l'« atmosphère » prend les teintes mentales du personnage.

Cet intérêt pour l'atmosphère plutôt que pour une transparence psychologique n'est spécifique ni à Carco, ni aux truands. On le retrouve chez Mac Orlan ou dans les *Maigret* où brumes, pluies, éclats de soleil et rumeurs des quartiers réverbèrent l'âme des protagonistes. Simenon parle à ce propos d'un « impressionnisme adapté à la littérature »⁶, c'est-à-dire une

1. *Ibid.*, p. 772.

2. CARCO F., *Les Innocents*, *op.cit.*, p. 180.

3. *Ibid.*, p. 115.

4. Ainsi, lorsque Savonnette se languit de Milord, « l'épaisse ondée des jours d'hiver frappait les pavés blancs, et le brouillard montait du Doubs » tandis qu'elle se perd dans des rêves éveillés : « le bruit de la pluie l'engourdissait et la rumeur de la salle était si confuse qu'elle pouvait éprouver les impressions les plus fausses... » (*ibid.*, p. 161).

5. Lorsque Bouve erre dans les rues, l'environnement figure une mélancolie que le chef de bande n'arrive pas à nommer. L'environnement comme le personnage est labouré par le temps et inadapté au présent : « Les volets verts – d'un vert *déteint* – alternaient avec les petits pavillons d'une ocre *malade*, les murs *labourés* d'inscriptions, les devantures *baissées* des boutiques de maisons neuves qui n'étaient *point finies* et, quand la *nuite tombait*, il se dégageait de cet ensemble de choses *inachevées* ou déjà *mortes* une sensation de *vide* et de pesant malaise » (*L'Équipe*, *op.cit.*, p. 215, nous soulignons).

6. « Ce que j'entends par "atmosphère" pourrait être traduit par "climat poétique". [...] Je crois que ce que les critiques appellent mon "atmosphère" n'est rien d'autre que l'impressionnisme d'un peintre adapté à la littérature » (SIMENON G., « Entretien sur l'art du roman », in *L'Âge du Roman*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1997 [1956], p. 87).

représentation du monde qui se détourne de l'ordonnance stable de la raison pour refléter la subjectivité des personnages, dans sa fugacité et sa sensualité. Lemonnier se place dans la même perspective quand il écrit : « Le roman est fait pour donner une image concrète de la vie, il n'est point fait pour résoudre toutes les questions que la vie soulève »¹. Ce caractère « concret » s'oppose aux jeux intellectuels et à la froide ratiocination pour leur préférer un monde quotidien et palpable.

Par ailleurs, quand Simenon parle d'impressionnisme littéraire, il rappelle que cette approche est éminemment picturale. Répondant aux vœux du jeune Marcel Carné², le cinéma français se tourne vers la rue et ses lumières troubles. Les plans en extérieur nuit, dans les ruelles des quartiers populaires, bénéficient de l'art de quelques grands décorateurs et éclairagistes. Après avoir été assistant-décorateur pour *Sous les toits de Paris*, *Pension Mimosas* (J.Feyder, 1934) ou *Justin de Marseille*, Alexandre Trauner (1906-1993) travaille sur les films de Carné comme *Le Quai des brumes* (1938), *Hôtel du Nord* (1938), *Le Jour se lève* (1939). Le plus souvent recrées en studios, ces lieux ne prétendent pas à l'authenticité mais à l'expressivité. Les immeubles qui expriment l'isolement ou les rues empreintes de misère suffisent à camper les personnages. Les lumières parachèvent le tableau. Si un réalisateur comme René Clair tentait d'adoucir l'image, en évitant les ombres portées et les contrastes violents, le cinéma des années 1930 a hérité de l'expressionnisme. Il n'est pas anodin que des chefs opérateurs importants comme Eugen Schüfftan (*Le Quai des Brumes* ; *Drôle de drame*) et Curt Courant (*Cœur de Lilas*, 1932 ; *La Maison du Maltais*, P. Chenal, 1938 ; *Le jour se lève*) soient issus de l'école allemande. À une lumière naturaliste, ils substituent des effets esthétisants, en multipliant les caches, les filtres, les sources lumineuses ponctuelles ou encore les fumigènes comme dans *Le Quai des brumes*. Les acteurs peuvent adopter un jeu en retenue, les dialogues laisser des zones d'ombres puisque le décor parle pour eux : ils ont « une gueule d'atmosphère ». L'esthétique de ce qu'on a appelé le « réalisme poétique » désigne un cinéma et une littérature³ pour lesquels l'observation doit conserver le trouble de la vie. Plutôt que d'épuiser le réel par la certitude des descriptions, ils laissent un point de fuite dans le décor.

Le traumatisme de la guerre, la défiance envers la *Vernunftrepublik*, les exigences éditoriales ou l'expression de sentiments inarticulés participent d'une critique de la raison. Ces esthé-

1. LEMONNIER L., *Manifeste du roman populiste*, op.cit., p. 35.

2. Voir CARNE M., « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », in *Cinémagazine*, n° 11, novembre 1933, repr. in CHAZAL Robert (sous la dir. de), *Marcel Carné*, Paris : Seghers, 1964, pp. 94-96. Dans cet article important pour l'esthétique du jeune cinéaste, Carné regrette que le cinéma parlant ne prenne pas exemple sur les films muets de Feyder ou Clair qui ont su saisir « le visage caché, profond des paysages familiers de la capitale et nous en restituer la vie intérieure avec le plus d'authenticité ». Alors que le roman américain a pu être influencé par le langage filmique, Carné incite les cinéastes à s'inspirer des romanciers tels que Mac Orlan, Thérive ou Dabit qui dans la description de certains quartiers de Paris en ont découvert « l'âme cachée sous le visage familier de leurs rues ».

3. Ce terme fut d'abord utilisé par la critique à propos des premiers livres de Marcel Aymé ou des romans de Carco (John Charpentier loue par exemple « la poésie de son réalisme », in *Mercure de France*, 15 mai 1925, art. cit.). Pierre Billard rappelle qu'il fut appliqué au cinéma par le critique Michel Gorel dans la revue *Cinémonde* d'octobre 1933 à propos de *La Rue sans nom* de Pierre Chenal (in *L'Âge classique du cinéma français*, op.cit., p. 253).

tiques mettent en scène des truands, en se détournant des thèses criminologiques ou d'une quelconque volonté de savoir. Elles laissent apparaître des aspects du crime qu'une approche rationnelle avait éclipsés. Cela devient flagrant lorsque ces écueils de la raison s'installent dans une forme narrative qui est habituellement le domaine de la pensée logique : l'enquête policière.

1.2. Des enquêtes irrationnelles

L'enquête et le roman policier sont-ils strictement soumis à la réflexion ? Le poncif d'un génial détective qui collecte les indices pour élucider un crime complexe a contribué à appréhender le crime de manière exclusivement rationnelle. On doit cette conception à la tradition anglaise¹ du roman policier ainsi qu'aux premiers travaux critiques qui ont institué le genre comme une (re)mise en ordre, selon les principes de la raison, d'un monde provisoirement perturbé par le crime. Avant même l'étude de Régis Messac², Kracauer définit les romans policiers comme un miroir déformant, qui exagère la rationalité du monde³. Pour lui, ces récits montrent l'image d'une « *ratio* » déchaînée, aveugle et inhumaine, qui opère grâce au détective, cette « non-personne » aux traits effacés, ascétique et en retrait du monde. L'agent doit anéantir le crime, « fait ponctuel » dans le monde rationalisé, qui suscite la panique en ouvrant un espace pas encore occupé par la *ratio*⁴. Kracauer analyse donc les romans policiers pour critiquer l'hégémonie de la raison. Son cas n'est pas isolé. Le contexte anti-intellectualiste amène à souligner le mensonge d'un monde parfaitement rationalisé selon des modalités propres à chaque pays. Aux États-Unis, les détectives *hard-boiled* résolvent leurs enquêtes par la violence et ne proposent aucune vérité stable. En Allemagne, avec *M*, l'enquête oppose la

1. Sans se perdre dans les méandres des filiations littéraires, on peut situer la naissance du roman policier anglophone en 1841 avec la publication de *The Murders in the Rue Morgue* d'Edgar A. Poe. D'emblée placé sous l'égide de la rationalité, le genre traverse l'Atlantique et prend son essor en Angleterre avec le succès des *Sherlock Holmes* d'Arthur Conan Doyle entre 1887 et 1927. Il passe la Manche et donne naissance à Rouletabille (LEROUX G., *Le Mystère de la chambre jaune*, 1907) et à Arsène Lupin (1905), détective cambrioleur. Fils du positivisme de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'enquêteur incarne l'apothéose de l'esprit scientifique. Cette figure gagne encore en célébrité avec le succès d'Agatha Christie (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926) et de ses confrères britanniques. Ainsi, à l'époque où émerge le polar, le roman de détection à l'anglaise connaît un Âge d'or qui ne se limite pas à la vieille Europe. Les enquêtes de Holmes et de Poirot sont lues et appréciées par le public américain. Cette bonne fortune permet la naissance, aux États-Unis, de détectives ergoteurs qui jouissent d'un succès indéniable. C'est le cas du Philo Vance de S.S. Van Dine (*The Benson Murder Case*, 1923). Il faut donc nuancer l'opposition entre le public d'une littérature policière vieillie et celui d'un nouveau roman américain. Il reste cependant indéniable que le polar a voulu s'émanciper de la morale victorienne archaïque et s'est défini contre une littérature anglaise.

2. Voir MESSAC R., *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris : Honoré Champion, 1929.

3. KRACAUER S., *Le Roman policier. Un traité philosophique*, trad. par Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris : La Petite Bibliothèque Payot, 2001 [1922-1925], p. 32.

4. *Ibid.*, p. 135 : « Ce qui coupe ici le souffle n'est pas la puissance de l'événement, mais l'opacité de la chaîne causale qui conditionne le fait – [...] dans le règne de la *ratio*, la panique est produite précisément par l'absence de toute réalité expliquant le fait qui en soi n'a rien pour la provoquer. On frémit parce qu'on sent l'intellect faillir [...] ».

froide raison des agents républicains à l'action viscérale du peuple. En France, Maigret mène des recherches sensuelles, remplaçant les déductions logiques par les subductions sympathiques.

1.2.1. La détection à coups de poing

Distinguer les romans policiers raisonnables et déraisonnables est un lieu commun de la critique. T. Narcejac note une dualité dans le genre « dévoré par la sèche curiosité scientifique [...], voué tout entier à la méthode, mais ivre secrètement, de la nostalgie de l'irrationnel et du miracle »¹. Pour les œuvres américaines, on différencie le roman de détection à l'anglaise des *hard-boiled fictions*, ces polars « durs » nés au début des années 1920 dans les pages de *pulp magazines*. R. Caillois remarque dès 1942 que l'école américaine « détourne incontestablement le roman policier de sa vocation intellectuelle »² ; deux ans plus tard, Chandler décrit les innovations de Hammett en des termes restés célèbres³. La fiction criminelle n'est plus exilée du monde mais va se salir dans le caniveau du quotidien. Elle n'est plus un simple jeu de l'esprit et les meurtres ne sont pas aseptisés ; ils touchent le détective qui empoigne violemment les coupables. J.-P. Manchette distingue plus vigoureusement le roman anglais du polar par leurs héros respectifs : « D'un côté Hercule Poirot, de l'autre Bogart : la tête et les couilles »⁴.

En effet, Sam Spade et ses confrères sont loin d'être des « non-personnes » aux ordres de la *ratio*. Le détective *hard-boiled* a un corps et il en use. Souvent massif, parfois doté d'un physique de brute qui l'apparente aux truands⁵, il ne dédaigne pas les femmes fatales telle Brigid O'Shaughnessy dans *The Maltese Falcon*. Il boit, plus que de raison, au risque de faire échouer son enquête comme Ned dans *The Glass Key*, avant de se faire tabasser. Le corps du détective *hard-boiled* est souvent maltraité, fatigué. Bogart incarnant Sam Spade dans *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*, John Huston, 1941) ou Philip Marlowe dans *The Big Sleep* (*Le Grand Sommeil*, H. Hawks, 1946) évoque encore les truands de ses rôles précédents et – avec le « masque funèbre » dont parle Bazin – donne l'image d'un personnage usé, qui a déjà trop vécu.

Le détective perd de son immunité littéraire. T. Todorov remarque que l'enquêteur américain n'est plus séparé du monde et du crime. Alors que son cousin britannique arrive après le

1. NARCEJAC Thomas, *Esthétique du roman policier*, Paris : le Portulan, 1947, p. 10

2. CAILLOIS R., *Puissance du roman*, *op.cit.*, p. 128. Pour une présentation plus complète de l'institution du polar en tant que genre à part entière par la critique française, voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 8-13.

3. CHANDLER R., « The Simple Art of Murder », in *The Simple Art of Murder*, Vintage Books, New York, 1988, pp. 14-15 [D'abord paru dans *The Atlantic Monthly*, décembre 1944] : « Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley [...] [He] gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse ; and with the means at hand, not hand-wrought dueling pistols, curare and tropical fish » (« Hammett a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue. [...] [Il] a restitué le meurtre à ceux qui le commettent pour de vraies raisons, non pour fournir un cadavre à l'auteur ; qui tuent avec les moyens dont ils disposent, pas avec des pistolets de duels ciselés, du curare ou des poissons tropicaux »).

4. MANCHETTE Jean-Patrick, « Le maître », in *Chroniques*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003 [1981], p. 277.

5. Voir par exemple le portrait du détective dans « The Assistant Murderer » de Hammett (in *Nightmare Town*, *op.cit.*, pp. 129-130).

meurtre et ne risque jamais sa vie, le personnage *hard-boiled* frappe et se fait frapper, il tue et récolte aussi quelques balles. Dans « l'histoire du détective vulnérable »¹, les petites cellules grises servent moins que le flair et les poings. Alliant la violence à l'irrationnel, le polar foule aux pieds les règles édictées par le *London Detection Club*². Le détective cède à ses intuitions et à ses impulsions. Les personnages de Hammett découvrent parfois le criminel au gré du hasard. L'enquête de Ned Beaumont semble souvent aléatoire. Ce joueur professionnel multiplie les coups de bluff pour découvrir l'assassin. Sa chance le sort de quelques mauvais pas, mais c'est finalement un rêve qui va l'orienter vers la clé du mystère. La réflexion n'est pas absente mais elle est reléguée parmi d'autres éléments accidentels. La structure narrative du polar s'en ressent. Il s'agit moins de reconstituer un crime que de poursuivre le criminel. Par rapport à la tradition anglaise, l'histoire initiale – prétexte au roman – perd de son importance, au profit de l'investigation³. Auparavant rétrospective, l'enquête se fait prospective. Les recherches du détective ne le mènent pas à une explication définitive qui livre immédiatement à la justice un coupable résigné ; elles l'entraînent dans une série de péripéties.

Ces enquêteurs réfléchissent moins qu'ils ne foncent. Ils ne se préoccupent pas de collecter les indices mais de dégainer : « There might be a hundred clues around and I'd miss them. I've got to have a target to shoot at »⁴, déclare Race Williams. Chez Hammett, la violence tient lieu de méthode d'investigation. « My way of learning is to heave a wild and unpredictable monkey-wrench into the machinery »⁵, confie Spade. Le détective ne rétablit pas l'ordre, il donne un coup de pied dans la fourmilière, en montant les gangsters les uns contre les autres. Il suffit de considérer le massacre de *Red Harvest* pour comprendre que, ici, on ne ménage pas les suspects. Ce procédé n'est pas spécifique au détective hammettien : Ed Jenkins, personnage d'Erle Stanley Gardner⁶, ou encore Kells dans *Fast One* de Paul Cain provoquent des règlements de compte entre truands pour se faire justice. La violence n'est pas réservée à la punition ; elle est constitutive de l'investigation. Chez Clarke, Louis Beretti explique même comment faire avouer celui qu'on interroge : « to push him around a little, and maybe throw a bullet or two at him, and not be too God

1. TODOROV T., « Typologie du roman policier », *art.cit.*

2. Fondé en 1928, ce club regroupe les plus éminents auteurs du roman policier anglais. Ronald A. Knox rédige en 1930 dix règles pour écrire une enquête policière, parmi lesquelles il est recommandé de ne pas se fier aux intuitions ou aux coïncidences. La violence n'est pas même évoquée tant cette méthode semblait incongrue aux écrivains anglais.

3. TODOROV T., « Typologie du roman policier », *art.cit.*, p. 60.

4. DALY C. J., *The Snarl of the Beast*, Boston : Gregg Press, 1981 [1927], p. 247 : « Il peut y avoir une centaine d'indices autour de moi sans que je les voie. Il me faut une cible pour tirer dessus. »

5. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p. 465 : « mon système de renseignements consiste à lancer au hasard et de manière imprévisible une clé anglaise dans les rouages de la machine ».

6. Voir la nouvelle « Hell's Kettle », in NOLAN W.B., *The Black Mask Boys*, *op.cit.*, pp. 103-126. On notera que l'image de la clé anglaise revient chez Gardner lorsque son enquêteur envoie des lettres de menaces anonymes à la pègre : « It was just another monkey wrench in the machinery of gang activities. If I dropped enough monkey wrenches I'd get action » (GARDNER E.S., « Hell's Kettle », *op.cit.*, p. 105 : « c'était juste une autre clé anglaise lancée dans la machinerie des gangs. Si j'en lançais suffisamment, j'aurais de l'action »).

damned careful about missing him »¹. Dans une même brutalité, suspects et coupables sont passés à la question.

Nous avons déjà évoqué les ambiguïtés de cette justice expéditive qui se retrouve dans le corpus de la période nazie. Le policier allemand se sent plus à l'aise dans l'action, même quand elle s'affranchit de la loi. Reg Chappell ressent même un soulagement quand il apprend que sa femme a été enlevée : « Chappell atmete auf. Wenn es zu handeln galt, dann war er ganz der sichere, nüchterne Beamte »². Cette primauté de l'action est justifiée par l'urgence de la situation. Il n'est plus temps de tergiverser ; il faut frapper. Chappell sonne ainsi la charge : « Ich bin sonst rücksichtsvoll in meinem Vorgehen ! Aber jetzt ist Schluß damit ! Von nun an wird geschossen ! »³. Comme dans le polar américain, le revolver a remplacé la loupe. La déduction n'est pas la première vertu des enquêteurs. Sans y faire explicitement référence, les *Krimis* sont influencés par la *Weltanschauung*. Ils ne donnent plus lieu à de froides ratiocinations, après avoir souvent été critiqués comme une littérature où la logique prime sur l'âme et le sentiment métaphysique⁴. La résolution du crime par la seule raison témoigne d'un esprit positiviste dépassé. Les raffinements intellectuels sont plutôt l'attribut du criminel : « Wo geistreiche Gentlemanverbrecher geschildert werden, will der Kriminalchriftsteller die Gefahren eines verantwortungslosen Intellektualismus darstellen, der die Welt entgöttert und zu einem Tummelplatz von kalt genossen liebelosen Leidenschaften macht »⁵, écrit Finke. Le savoir vers lequel tend le *Krimi* est une connaissance intuitive du monde et des hommes⁶. Dans *Gangster in der Prarie*, Chappell n'a pas besoin de beaucoup de preuves matérielles pour mener son enquête. Il se défend même d'être plus intelligent que les autres : « Nur ich kann die Augen ein bißchen weiter aufmachen ! »⁷. Il possède seulement une bonne *Anschauung*. Son enquête consiste à découvrir le vrai tempérament des suspects. Il leur ménage des surprises pour saisir leurs réactions. Dans d'autres cas, il suffit que le principal suspect lui jure de revenir pour qu'il

1. CLARKE D. H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p 238

2. ROCK C.V., *Gangster in der Prarie*, *op.cit.*, p. 67 : « Chappell respirait. Quand il fallait agir, il était tout entier le fonctionnaire sûr de lui et terre à terre »

3. *Ibid.*, p. 149 : « Autrement, je respecte la procédure ! Mais c'est terminé maintenant ! Dorénavant, ça va mitrailler ! »

4. Ainsi, encore en 1941, un critique fustige les romans policiers anglo-saxons dans lesquels « schweigt das Schicksal und der Tod ist tot » (GÜNTHER Helmut, « Der Kriminalroman und die angelsächsischen Länder », *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*, n° 40, 1941, p. 254, *cit. in* WÜRMAN C., « Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus », *art. cit.*, p. 156 : « le destin se tait et la mort est morte »).

5. FINKE E., « Über den Kriminalroman », *Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde*, vol. VI, n° 41, mars 1939, p. 333 : « Quand il dépeint un gentleman criminel, l'auteur de *Krimi* veut représenter le danger d'un intellectualisme irresponsable qui enlève au monde sa spiritualité et le transforme en terrain de jeu de froides passions sans amour ».

6. Ainsi, Finke énumère les connaissances que doit réunir un bon auteur de romans criminels pour souligner l'importance de « einem warmfühlenden Herzen und echter, durch Erfahrung erworbener Menschenkenntnis » (*ibid.*, p. 334 : « un cœur sensible et chaleureux, une véritable connaissance des hommes, acquise par l'expérience »).

7. ROCK C.V., *Gangster in der Prarie*, *op.cit.*, p. 237 : « J'ouvre seulement un peu plus grand les yeux ! ».

le laisse partir : il sait qu'un homme de sa trempe tiendra parole¹. L'investigation est moins un examen des faits que des personnalités ; le criminel apparaît avec évidence à qui possède une saine vision du monde. Le policier ne prouve pas la culpabilité ; il s'en persuade.

Malgré les ressemblances des enquêteurs américains et allemands, n'assimilons pas deux visions du monde très différentes. Si la *Weltanschauung* des nazis n'est jamais clairement définie, elle se veut limpide, se fondant sur le sang et la volonté du Führer, s'articulant autour de quelques mots-clés². Le *Krimi* doit être catégorique. Ainsi, Finke le définit comme « Krieg der Ordnungsmächte gegen das zuchtlose Chaos der Unterwelt »³. Le Bien et le Mal sont distincts par la *Weltanschauung*. À la fin du roman, la punition finit de séparer le bon grain de l'ivraie. En revanche, le monde du polar américain est beaucoup moins assuré. Le roman se clôt sans que le crime ait été annihilé. Le détective ne rétablit pas plus un équilibre qu'il ne fournit de vérité stable ; il soulève une pierre pour découvrir une société grouillante de malfrats. Chez Hammett notamment, la première enquête – l'histoire qui devait être reconstituée – se perd alors dans les méandres d'un monde corrompu⁴. Le schéma narratif ressemble à une poupée gigogne. Les crimes s'encastrent les uns dans les autres et le détective, engagé pour une affaire relativement simple, est emporté dans un combat beaucoup plus vaste. Cette vision du monde est commune à d'autres auteurs *hard-boiled*. Dans « Rough Justice »⁵ de Frederick Nebel, Donahue est à la recherche d'un receleur. Un policier qui le renseigne est abattu. Donahue a tôt fait de retrouver son homme pour s'apercevoir qu'il est totalement étranger au meurtre : c'est un trafiquant d'alcool qui, se croyant découvert, a fait le coup. Un délit mineur fait place à un meurtre absurde. Le détective ne peut effacer le crime dans un monde vicié. Il le provoque par ses questions indiscretes sans jamais rétablir la vérité.

Le détective pointe le mensonge et perpétue « la puissance du faux »⁶. Alors que, dans le roman de détection, le récit final de l'enquêteur dissipe le mystère entourant le crime, le polar s'ingénie à l'épaissir. Au fil des pages, les explications divergentes d'un même crime se substituent les unes aux autres. Steven Marcus⁷ revient sur la parabole de Flitcraft dans *The Maltese Falcon* et fait remarquer que le point le plus important (« that's the part of it I always liked »⁸, confie Spade) est que Flitcraft se soit reconstruit une vie rangée, semblable

1. *Ibid.*, p. 184.

2. Citons, entre autres, *Volksgemeinschaft* (« communauté raciale »), *gesundes Volksempfinden* (« sentiment populaire sain »), *Rechtsgefühl* (« le sentiment du droit »).

3. FINKE E., « Über den Kriminalroman », *art.cit.*, p. 333 : « la guerre des forces de l'ordre contre le chaos déchaîné des bas-fonds ».

4. Citons à ce propos les lignes éclairées de Manchette : « Les héros de Hammett n'ont affaire qu'à des canailles qui mentent ; le plaisir qu'ils prennent à nettoyer une ville ou une affaire est amer, car plus ils nettoient et plus la saleté générale du monde apparaît ; chaque mensonge démenti révèle un mensonge pire, et finalement la vérité qui est pire que tout » (MANCHETTE J-P., « Toast à Dash », in *Chroniques*, *op.cit.*, p. 175).

5. NEBEL F., in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*, *op.cit.*, [*Black Mask*, novembre 1930], pp. 148-166.

6. DELEUZE G., « Philosophie de la Série noire », *art.cit.*, p. 117.

7. MARCUS Steven, « Introduction », in HAMMETT D., *The Continental Op*, New York : Vintage Books, 1992 [1974], pp. vii-xxiv.

8. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p. 429 : « C'est cette partie-là de l'histoire qui m'a toujours plu ».

à celle qu'il menait auparavant : « He adjusted himself to beams falling, and then no more of them fell, and he adjusted himself to them not falling »¹. En dépit de l'absurdité du monde, les hommes persistent à vivre rationnellement. Qu'une poutrelle manque de les tuer et ils échafaudent une nouvelle réalité. De même, le détective hammettien ne se contente pas de mettre au jour les faux témoignages. Il les déconstruit pour y substituer une autre réalité, tout aussi illusoire. Les explications qu'il donne à son patron ou son lecteur sont soit délibérément incertaines soit fausses. Aux mensonges des témoins il substitue sa version des faits. Chez Hammett, détective et romancier se confondent : leur activité est créatrice de fictions dans la pleine conscience de leur artificialité. Pareillement, Chandler accumule les récits d'un même événement sans y apporter de terme définitif. Dans « *Blackmailers Don't Shoot* »², Mallory raconte plusieurs versions de l'intrigue selon les personnages qui le questionnent, le payent ou le menacent. Un policier conclut la nouvelle en présentant au détective les aveux d'un gangster qui l'innocentent et, devant ses objections, ajoute : « *Of course, if you don't like his story...* »³. Une autre version des faits est toujours possible. Celle-ci est mensongère, mais qu'importe ? Un coupable a été trouvé et le détective s'en sort sain et sauf. L'énigme du polar disparaît devant l'accumulation des récits. Plus que chez Hammett, la vérité de l'enquête chandlérienne dépend des intérêts personnels des protagonistes. Le rapport de police cache souvent des histoires peu glorieuses. À la fin de la nouvelle « *Spanish Blood* », le commissaire corrompu – démasqué, bien que rien ne puisse être prouvé par le policier qu'il a suspendu – énonce la version officielle⁴. Cette histoire est évidemment fausse mais elle est faite pour le bien de tous⁵. La résolution de l'enquête est subjective, au même titre que le travail d'investigation : « *You only find what you expect to find, after all* », dit le détective pour expliquer pourquoi tant d'éléments ont été négligés. L'enquête n'est plus scientifique mais perspectiviste. Elle ne produit pas une vérité ; elle la relativise.

1.2.2. Les égarements de l'enquête affective

Une enquête varie selon les protagonistes et la subjectivité des récits remplace la logique. La juxtaposition d'investigations peut pointer les écueils des méthodes rationnelles. Dans *M*, la quête viscérale semble l'emporter sur la procédure raisonnée et c'est la *Vernunftrepublik* qui est implicitement mise en cause. Chez Simenon, l'enquête est

1. *Id.* : « Il s'est adapté aux poutres qui tombaient, et les poutres ont cessé de tomber, et il s'est adapté aux poutres qui ne tombaient pas ».

2. CHANDLER R., in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*, *op.cit.*, [*Black Mask*, décembre 1933], pp. 231-264.

3. *Ibid.*, p. 261 : « Bien sûr, si vous n'aimez pas son histoire... » (souligné dans le texte).

4. « It's a hell of a note [...] when a commissioner of police has to be his own undercover man – and a square cop had to be framed off the force to help him. » (CHANDLER R., « *Spanish Blood* », in *The Simple Art of Murder*, *op.cit.*, p. 61 : « ça la fiche mal [...] qu'un commissaire principal soit obligé de jouer lui-même double-jeu – et qu'un flic intègre soit mis à pied pour l'aider »).

5. Le commissaire continue : « For the good of the department, man, and the city – and ourselves, it's the only way to play it » (*id.* : « Pour le bien du département, de la ville et pour notre propre bien, c'est la seule façon de jouer »).

résolue par la sensualité de Maigret, dont le travail consiste à subjectiver plutôt qu'à raisonner. Après l'action et la violence, ces enquêtes semblent plus empathiques. Pour autant, ces voies ne sont pas sans danger surtout, comme dans *M*, lorsqu'elles s'érigent en certitudes.

Chez Lang comme chez Simenon, les instruments de la raison manquent l'aspect émotif du crime. Au début de *M*, le ton posé du chef de la police contraste avec les cris de Frau Beckmann, des vendeurs de journaux, de la foule et du Ministre : au « Das ist ein Skandal ! » répond une froide énumération des techniques scientifiques. Ces investigations semblent se détacher de la réalité du crime car elles tendent à l'abstraction. En effet, les plans présentent des éléments de plus en plus analytiques. De la lettre envoyée par Beckert, on passe à un plan sur ses empreintes digitales, regardées à la loupe puis encore agrandies sur un écran. Son écriture est disséquée par un graphologue à lunettes qui le range dans une catégorie psychiatrique. Au regard du rationnel, tout devient schématique. Le chef de la police prend ensuite le cas particulier des recherches sur les lieux du crime. On y trouve un papier de confiserie – détail touchant qui rappelle l'ingénuité des victimes. Mais la sensiblerie n'a pas ici sa place : au gros plan sur ce papier succèdent un plan en plongée sur une carte de la ville avec une maquette et un compas gigantesque qui délimite le périmètre de recherches ; succède encore un plan sur la carte de la ville, mais la plongée s'accroît et la maquette a disparu. À chaque fois, le cas particulier fait place à une réflexion plus abstraite. La police semble transcendante et pourtant myope : le tueur est de plus en plus visible à l'écran pendant que le chef énumère toutes les pistes étudiées en vain. Les méthodes scientifiques éloignent de la réalité du crime.

Le commissaire Maigret, quant à lui, se méfie des procédures savantes qui ne prennent pas en compte l'humain. Il peste contre ses collègues de la « nouvelle école », qui ne s'intéressent qu'à la déduction par l'indice. Dans *Le Chien jaune*, il s'agace de son adjoint, qui veut analyser les empreintes et les cendres. Dans *Liberty-bar*, il ne prend même pas la peine d'aller voir le corps chez le légiste. Quand on lui demande sa méthode, il répond qu'il n'en a pas et va jusqu'à confier : « Je ne déduis jamais »¹. Il ne cherche ni les indices ni les raisonnements brillants, même quand il est dans l'impasse : « en matière de police, les idées de génie ne servent à rien. Il ne s'agissait pas non plus de découvrir une piste sensationnelle ni un indice ayant échappé à tous les regards »². En effet, les méthodes rationnelles sont rapidement prises en défaut. Comme on l'a vu, *Pietr-le-Letton* commence par une série de codes et de données scientifiques censés identifier le criminel. Le travail de Maigret consiste alors à traduire ce langage en données concrètes. Pourtant, malgré cette profusion d'informations, Maigret rate son homme, puisque son jumeau s'enfuit après l'avoir tué par jalousie. Le Commissaire s'attend à arrêter un truand fiché et c'est un drame passionnel qui s'immisce dans cette affaire. Il ne résout l'énigme qu'en fouillant les personnalités et en sympathisant avec les coupables. Après que le policier et le criminel ont fraternisé, le suicide de Hans

1. SIMENON G., *Le Chien jaune*, op.cit., p. 101.

2. SIMENON G., *Maigret*, op.cit., p. 325.

clôt l'affaire. Ce dénouement ne satisfait pas aux règles de l'enquête policière (Maigret n'a pas énoncé la solution de l'énigme, il n'a fait qu'accompagner la confession du coupable qui échappe à la justice), mais ces règles ne peuvent retranscrire l'enquête de Maigret. Le chapitre se termine par un récapitulatif ironique (« Cela se traduit en langage administratif par... »¹) rappelant que les traductions en des termes rationnels omettent l'essentiel – *i.e.*, ce qui n'est pas factuel. « Cela ne tient pas debout... »², dit la femme de Maigret quand elle lit l'épilogue judiciaire dans les journaux. « Bah ! La vie est si compliquée, vois-tu... »³, répond le commissaire. Après tout, pourquoi vouloir corriger les versions des faits alors que « la vie » ne se laisse pas traduire en termes réglementaires ?

Si les méthodes rationnelles ne sont pas fiables, mieux vaut que le sentiment mène l'enquête. Dans *M*, les truands organisent une investigation moins froide, plus proche du peuple. Aux plans en plongée de l'enquête scientifique, se substituent des plans filmés à hauteur d'homme quand la pègre surveille les enfants. Plutôt qu'aux loupes des savants, on se fie à l'ouïe d'un clochard. L'image de la ville délimitée par un compas fait place à celle d'une même carte sur laquelle s'étend la main de Schränker. L'instrument de mesure mécanique est remplacé par le tactile – et tant pis si la poigne est autoritaire : la pègre est du côté du peuple et de l'émotion qui le secoue. Roger Dadoun voit dans la société représentée par *M*, une opposition entre la Loi, domaine masculin de la froide raison policière, et les mères, aux réactions viscérales⁴. Leur émotion ouvre et referme le film, avec les deux apparitions de Frau Beckmann. La pègre se range à leur côté quand, durant la razzia, truands et putains reprochent aux policiers de ne pas chercher le meurtrier. Comme l'explique la tenancière outrée à un policier qui fume tranquillement, il y a une mère dans chaque prostituée. Les cris, les noms dont elles affublent le tueur se retrouvent dans la bouche de Schränker. Inversement, celui-ci jouit du soutien des mères. Durant le procès, une femme se dresse, telle une statue de la récrimination pour accabler Beckert, étreinte par une autre femme, assise, qui constitue comme un socle pathétique. Contre l'argumentation légaliste et humaniste de l'avocat, elle invoque l'attente angoissée des mères, apportant un soutien décisif à Schränker. Dans ce tribunal de l'émotion, se noue une complicité entre la traque intéressée des truands (Beckert est surtout un empêcheur de trafiquer en rond) et le sentiment maternel.

1. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 180.

2. *Ibid.*, p. 182.

3. *Id.*

4. DADOUN Roger, « Le pouvoir et sa "folie" », in *Positif*, n° 188, décembre 1976, pp. 13-20.



La justice viscérale (*M*)

Loin de transformer le criminel en monstre, Maigret fait, quant à lui, preuve de compréhension. La critique a tôt fait de remarquer son originalité par rapport aux autres détectives¹ : ce policier sympathise avec les protagonistes, victimes ou coupables. Entre le commissaire et le criminel, « une sorte d'intimité s'établit. [...] L'enquêteur s'acharne à pénétrer plus avant dans la vie passée du coupable, tente de reconstituer ses pensées, de prévoir ses moindres réflexes »². Dans *Liberty-bar*, il se sent particulièrement proche de la victime, « ce Brown qui avait le culot de lui ressembler »³. Cette compréhension est une proximité sensorielle. Lorsque le commissaire est « pleinement lui-même », il est dans un « état de réceptivité aiguë, qui lui [permet] de penser

1. « Nous sommes loin [...] des automates que nous rencontrons dans la plupart des romans policiers. Ici nous avons affaire à des humains » (CABANEL Jean, *Georges Simenon, Triptyque*, s.l.n.d., [avril 1932 au plus tôt], p. 6, cit. in LEMOINE Michel, « La méthode d'enquête selon Maigret : une absence de méthode méthodique ? », in ELEFANTE Chiara (sous la dir. de), *Les Écritures de Maigret*, Bologne : Clueb, 1998, p. 121).

2. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, op.cit., p. 165.

3. SIMENON G., *Liberty-Bar*, op.cit., p. 22.

en même temps que son interlocuteur, parfois avant celui-ci »¹. Le « je » de l'enquêteur est un autre. Son hypersensibilité lui permet de dépasser la déduction pour l'intuition² ; il accède à une voyance poético-judiciaire qui l'amène à considérer des aspects délaissés par le roman policier. Si Maigret a besoin d'aller sur les lieux où vivent les personnages ou s'il file lui-même les suspects quand ses subalternes pourraient le faire, c'est parce qu'il doit ressentir l'atmosphère et les mentalités. D'où un certain statisme du commissaire qui se fond dans le décor, lorsqu'il passe des heures dans les bars à observer les criminels dans *Pietr-le-Letton* ou *Maigret*. D'où également l'importance du champ lexical de la sensualité dans l'écriture de Simenon. *Liberty-Bar* s'ouvre par l'arrivée de Maigret en gare d'Antibes : « Cela commença par une sensation de vacances. [...] L'air bourdonnait. Il y avait des palmiers, des cactus en bordure du quai, un plan de mer bleue au-delà de la lampisterie »³. La vue, l'ouïe et surtout l'odorat sont mobilisés. Maigret se rend dans la maison de Brown pour s'imprégner de son environnement, le reniffler : « Sur le seuil, Maigret essaya d'analyser l'odeur... Car chaque maison a son odeur... »⁴. L'enquête est une affaire de flair au sens propre comme au sens figuré.

Rappelons que, malgré toute la scientificité du paradigme indiciaire, une certaine élasticité subsiste toujours dans les enquêtes⁵. Cette élasticité est une forme de savoir tendanciellement muette car ses règles ne peuvent être formalisées (par exemple, personne n'apprend l'art du diagnostic médical en se bornant aux règles préexistantes). Ce que Michel de Certeau appelle arts de faire, Ginzburg les nomme flair, coup d'œil ou intuition. Ces pratiques engendrent des marges, du jeu dans les méthodes d'investigation ; elles sont du domaine de l'inarticulé. Maigret résout les enquêtes sans avoir recours au langage ou aux règles de la logique. Quand il approche de la solution, il se détache des paroles et des signes : « Maigret était à peine à la conversation. Son crayon à la main, il traçait sur le marbre de la table des traits sans signification aucune »⁶. Le commissaire n'a plus besoin de papier, voire de mots, pour progresser. Plutôt que de se plier à une *méthode*, c'est-à-dire suivre une voie rationnellement tracée, il erre au gré du hasard⁷. Même quand il a trouvé le coupable, Maigret demeure à l'écart de la procédure policière. Dans *Pietr-le-Letton*, l'aveu de Hans se distingue de la déposition : ses paroles ne sont pas retranscrites sur un procès-verbal, le commissaire et le criminel se comprennent à demi-mot. La résolution de l'enquête ne donne pas lieu à une longue explication. Elle commence par un silence : « C'était fini ! Ils n'avaient pas besoin d'en parler pour le sentir ! »⁸. Le commissaire termine l'enquête, sans réduire la complexité du monde à un schéma logique. Métaphore de cette résolution, l'ambiance se fait vaporeuse à mesure

1. SIMENON G., *L'Écluse n° 1*, in *Œuvres complètes*, V, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967 [1933], p. 195.

2. Quelques années plus tard (1968), Simenon s'interroge : « Ai-je seulement des idées ? Je dirai plus volontiers mes intuitions » (SIMENON G., *L'Age du roman*, *op.cit.*, p. 19).

3. SIMENON G., *Liberty-Bar*, *op.cit.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 20.

5. Voir GINZBURG C., « Traces : racines d'un paradigme indiciaire », *art.cit.*, p. 180.

6. SIMENON G., *Maigret*, *op.cit.*, p. 368.

7. Ainsi, quand il flaire une piste dans *L'Écluse n° 1* : « Il flânait. Il ne savait rien. Il ne réfléchissait pas, mais il sentait que quelque chose prenait corps qu'il ne fallait pas s'obstiner à préciser trop vite » (*op.cit.*, p. 199).

8. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 166.

que Hans explique son crime : « La fumée avait épaissi l'atmosphère, qui était plus chaude. Les contours des objets s'estompaient »¹. La lumière est faite, mais il s'agit d'une lumière d'atmosphère, loin des contours nets et froids de la déduction.

Il faut cependant différencier l'irrationalité des enquêtes de Maigret de celle la pègre de *M*. La critique s'accorde à dire que les romans de Simenon suivent un schéma narratif assez fidèle à la tradition des romans à énigmes, où une première histoire (le crime) est finalement reconstituée par la seconde (l'enquête). Els Wouters² voit dans le raisonnement de Maigret un parfait exemple d'abduction³, comparable aux enquêtes de détectives plus classiques comme le chevalier Dupin ou Sherlock Holmes. La déraison de Maigret se fait dans des cadres rationnels. L'originalité de Simenon réside dans l'humanité et la sensualité qu'il introduit dans le schéma du roman à énigme, colonne vertébrale logique où se greffent des impressions qui finissent par éclipser le raisonnement. À l'inverse, les recherches de la pègre chez Lang prétendent à la rigueur logique. On peut employer dans ce sens les analyses de N. Burch⁴ qui remarque deux mouvements directeurs dans *M* : l'un, constant, porte l'ensemble du film du discontinu au continu ; l'autre, récurrent, consiste en un graduel dévoilement du personnage de Beckert. Le passage du discontinu au continu nous intéresse plus particulièrement car il confère à l'enquête des truands une apparence logique. Alors que le meurtre d'Elsie est en montage alterné et que les échecs de la police se traduisent par de courtes séquences particulièrement disjointes (en lieux et en temps), la rafle dans le tripot constitue la première longue séquence continue du film, comme si la présence de la pègre permettait une première stabilité. Puis, la séquence où criminels et policiers se concertent donne lieu à un nouveau montage alterné, mais plus resserré grâce aux raccords de gestes, de regards, de paroles entre les deux groupes. L'enquête des truands s'engage avec les dernières paroles de Schränker évoquant les mendiants, immédiatement suivies des images de la bourse aux clochards où s'organise la traque. Dès lors, le sentiment de continuité va se renforcer. Quand la pègre mène l'enquête, les plans sont plus longs, ils morcellent moins le temps et l'espace (l'organisation du maillage a lieu dans le même immeuble que la bourse des clochards ; la surveillance dans la rue est un passage de relais d'un personnage à l'autre). Contre le désordre et les saccades engendrés par les meurtres, la pègre rétablit une certaine constance. Inversement, les recherches policières sont comme des disjonctions ponctuelles, produisant des

1. *Ibid.*, p. 178.

2. WOUTERS Els, *Maigret : « Je ne déduis jamais »*. *La méthode abductive chez Simenon*, Liège : Éditions du Céfal, 1998.

3. Ce terme, emprunté au logicien Charles Sanders Peirce désigne une troisième forme de raisonnement avec la déduction et l'induction. Afin de comprendre un phénomène surprenant, on introduit une règle à titre d'hypothèse afin de considérer ce phénomène comme un cas conforme à cette règle. C'est la seule forme de raisonnement qui permet des connaissances nouvelles. La déduction est certaine et décrit des « objets idéaux », l'induction quant à elle infère des phénomènes semblables (se fondant sur la statistique) alors que l'abduction infère des phénomènes différents et s'appuie sur l'imagination.

4. BURCH N., « De *Mabuse* à *M* : le travail de Fritz Lang », in NOGUEZ D., *Cinéma, Théorie, Lectures*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris : éditions Klincksieck, 1978, pp. 227-248.

ellipses dans la trame des perquisitions truandes, lorsque les inspecteurs mettent la main sur le cambrioleur ou qu'ils arrêtent Beckert. Le passage d'un tribunal à l'autre ne rétablit pas seulement la légalité, mais aussi une discontinuité.

Cependant, la constance des investigations de la pègre ne fait que les recouvrir d'un vernis logique. Les séquences des échecs policiers étaient morcelées, mais ces recherches étaient systématiques. Inversement, la longue séquence de la razzia fait oublier qu'il s'agit d'un événement singulier. La traque et le procès ont un aspect continu, mais ils ne reposent pas sur des éléments fiables (le sifflement, l'émotion du public). L'enquête prend des allures rationnelles, sous lesquelles couve la déraison. La belle ordonnance des recherches et du procès n'aboutit qu'à une folie collective.

Chez Lang comme chez Simenon, ces manières de prospecter induisent une marge d'incertitude. Dans *M*, deux mains en amorce se posent sur l'épaule de Beckert, prenant une valeur allégorique. C'est d'abord celle de l'aveugle qui tâtonne avant de déclarer d'une voix chevrotante : « nein, kein Irrtum »¹ et de présenter une preuve pour le moins légère (un ballon flottant dans les airs). La pègre a certes trouvé le coupable, mais c'est une justice aveugle, aux arguments fragiles. En comparaison, la main de la loi qui s'abat ensuite sur Beckert est ferme et Lohmann parle d'un ton décidé. Quant à Maigret, ses intuitions peuvent se révéler fausses. E. Wouters rappelle que la méthode abductive consiste avant tout en une hypothèse qu'il convient de vérifier². Alors que la déduction prouve que quelque chose est nécessaire, que l'induction montre que quelque chose fonctionne en fait, l'abduction suggère que quelque chose peut être. Le raisonnement de Maigret est humain donc sujet à l'erreur. Dans *La Tête d'un homme* (1931), Maigret manque de démissionner car il a pu se fourvoyer en laissant filer un prisonnier³. La prose de Simenon est émaillée d'adverbes comme *sans doute*, *probablement* ou des tournures comme *il était possible que* ou *c'était peut-être*. Cette incertitude fait le sel de la série, mais elle a d'abord causé quelques difficultés de publication. D'après Simenon, Joseph-Arthème Fayard était réticent face à ces manuscrits qui n'entraient pas dans le genre du roman policier de l'époque⁴. Comme le polar qui se distingue du roman anglais par sa violence et ses mensonges, les *Maigret* renouvelle le genre policier en creusant les failles du raisonnement.

La *ratio* monstrueuse dont parlait Kracauer est mise à mal par ces enquêtes. Plutôt que de gommer les aspects irrationnels de la civilisation, elles soulignent sa violence, son absurdité mais aussi sa complexité et sa sensualité. Le risque d'une justice arbitraire est parfois latent, parfois tangible. Certains romans servent une *Weltanschauung* qui n'accepte aucun contredit ; l'investigation de *M* aboutit à un procès sommaire et un lynchage. Là où la *ratio* ne triomphe pas, la terreur peut s'installer.

1. « non, pas d'erreur ».

2. WOUTERS E., *Maigret : « Je ne déduis jamais »*, op.cit., pp. 98 sqq.

3. Notons également que, en 1953, paraît un volume au titre explicite : *Maigret se trompe*.

4. « Vos romans ne sont pas de vrais romans policiers. Un roman policier se déroule comme une partie d'échecs dont le lecteur doit posséder toutes les données. Rien de tel chez vous. Votre commissaire n'est pas infaillible » (cit. in. SIMENON G., *Un Homme comme un autre*, Paris : Presses de la Cité, 1975, pp. 140-141).

En tout cas, ces œuvres, en rénovant un genre, pointent d'autres appréhensions des truands que celles des théories et des procédures policières. Les enquêtes qui les désignent ne sont pas objectives mais conduites par l'intérêt ou l'émotion. Le coupable désigné par les fictions *hard-boiled* est surtout pratique ; le reste du monde n'est pas moins criminel. Le criminel allemand incarne une force vitale qui déborde les règles de la froide raison. C'est le cas pour Franz Biberkopf mais aussi pour les truands de *M.* Leur enquête exclut d'ailleurs Beckert des cadres de la raison en le considérant comme un monstre. Maigret, au contraire, humanise les truands auxquels il a affaire. Son enquête les dévoile comme des *alter ego*.

Plus important, ces œuvres jettent le trouble sur les énoncés officiels ou criminologiques. Ce qui est désigné coupable est le fruit d'un processus subjectif, voire mensonger. La criminalité se trouve et se comprend en marge des rapports officiels, des écritures réglementaires, voire de l'écriture pour Maigret. La truanderie peut se loger en creux des énoncés qui ont tenté de la définir.

2. Presse mensongère ou littératures authentiques ?

Parmi ces discours, la presse occupe une place de choix. À l'ère de sa massification, elle a largement contribué à diffuser les discours criminologiques et à imposer des représentations de truands. Les œuvres littéraires et filmiques entretiennent avec elle un rapport ambigu. Elles ont été informées par ces discours et ont fait corps avec les journaux – en partageant les mêmes pratiques d'écriture¹, en s'inspirant des mêmes figures, des mêmes faits-divers ou, pour le roman-feuilleton, en partageant les mêmes pages. Pourtant, nombreuses sont les œuvres qui prétendent dénoncer les mensonges de la presse. Comment peuvent-elles s'affranchir de leur matrice ?

D'abord en discréditant les représentations journalistiques. Dénonçant le sensationnalisme et les impostures de la presse, les romans américains altèrent la figure du *muckraker*. En France, la littérature de reportage se distingue du journalisme. Les reporters refusent d'être des informateurs et se détournent du référentiel. De même que certaines fictions policières pointent les limites d'une rationalité qui les a façonnées, quelques œuvres critiquent la culture de masse dont elles sont issues. Au nom de quoi ? L'« authenticité » souvent proclamée demeure problématique. Certaines œuvres revendiquent leur fantaisie. Il ne s'agit pas tant de présenter un truand « objectif », fidèle à la « réalité » du milieu, que de produire une autre réalité, subjective, de la truanderie. Certains textes américains arguent de l'effet produit sur le lecteur tandis que les reportages français font valoir le ressenti du narrateur. L'authenticité de ces œuvres repose sur leur caractère vécu, plutôt que sur leur objectivité.

1. Voir à ce sujet WOLF Nelly, *Le Roman et la démocratie*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 56-57.

2.1. Mensonges journalistiques

Les truands sont des personnages de papier journal. Leurs représentations sont inséparables de la presse de faits-divers, même quand elles la contredisent. Dans quelle mesure les truands s'opposent-ils à une culture de masse qui les a engendrés ? Les auteurs de notre corpus travaillent souvent pour la presse, qui influence leur manière d'écrire mais qui, en retour, peut être critiquée par la fiction. Les romanciers dénoncent les mensonges des journaux, sans pour autant prétendre eux-mêmes à la vérité.

On sait déjà que les représentations de truands sont indissociables des révolutions éditoriales advenues depuis le XIX^e siècle. Les auteurs participent aussi bien à la production journalistique que littéraire ou cinématographique. Aux États-Unis, W.R. Burnett ou D.H. Clarke font leurs premières armes dans la presse, tandis que Ben Hecht, reporter new yorkais, devient scénariste pour des films comme *Underworld* ou encore *Scarface*, dont Burnett écrit les dialogues. En effet, avec l'arrivée du parlant, Hollywood a besoin de répliques tranchantes, et les auteurs *hard-boiled* comme Hammett embrassent une nouvelle carrière dans le cinéma. Inversement, des écrivains ont débuté dans l'industrie filmique : Paul Cain a écrit des scripts dès 1918 sous le nom de Peter Ruric avant d'envoyer ses textes à *Black Mask* et, après le départ de Shaw, il reprend son ancienne activité. En France, la collusion n'est pas moindre, notamment entre littérature et reportage. Gaston Leroux appartient à la première génération de ces nouveaux journalistes qui accèdent au statut de professionnels et inaugurent une prestigieuse lignée de flâneurs salariés dont Rouletabille sera l'un des avatars. L'interpénétration de ces milieux se prolonge dans l'entre-deux-guerres avec l'apogée du grand reportage. Jean Prouvost, rédacteur en chef de *Paris-Soir*, promeut les romanciers à la mode en reporters suppléants : Mac Orlan, Simenon, Carco, Cendrars et bien d'autres. Joseph Kessel fondateur des hebdomadaires *Gringoire* et *Déetective*, reporter pour les plus grands quotidiens (*Le Matin*, *Paris-Soir*), reste la figure la plus marquante de cette « nouvelle alliance de la littérature et du vécu »¹. Cependant, on peut aussi retenir les reportages de Carco sur les prisons de femmes pour *Déetective* ou encore ceux de Cendrars intitulés « Gangsters de la Maffia » parus dans *Excelsior*². En Allemagne, la collaboration n'est peut-être pas aussi resserrée mais reste notable. Norbert Jacques écrit régulièrement pour le *BIZ*, tandis que Döblin rédige parfois des comptes rendus de procès pour les journaux. Ce réseau de collaborations n'est certes pas spécifique au domaine du crime. Cependant, il permet une mobilité des représentations : les écrivains s'inspirent de leurs reportages (par exemple Cendrars avec « L'Affaire Galmot » qui deviendra *Rhum*) ou insufflent leur imagination de romancier dans les journaux ; ils transposent dans les films ce qu'ils ont vu dans la rue et leurs textes prennent des formes cinématographiques. Les représentations criminelles naviguent entre ces différents médias, conditionnées par l'industrie culturelle, les publications en épisodes, les annonces sensationnalistes. Les truands sont des enfants de la culture de masse.

1. Expression de Paul Morand à propos des *Conquérants* de Malraux, cit.in TONNET-LACROIX Éliane, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris : Nathan, 1993, p. 28.

2. Publiés du 19 avril au 14 mai 1934, ces articles sont rassemblés en volume sous le titre *Panorama de la pègre*.

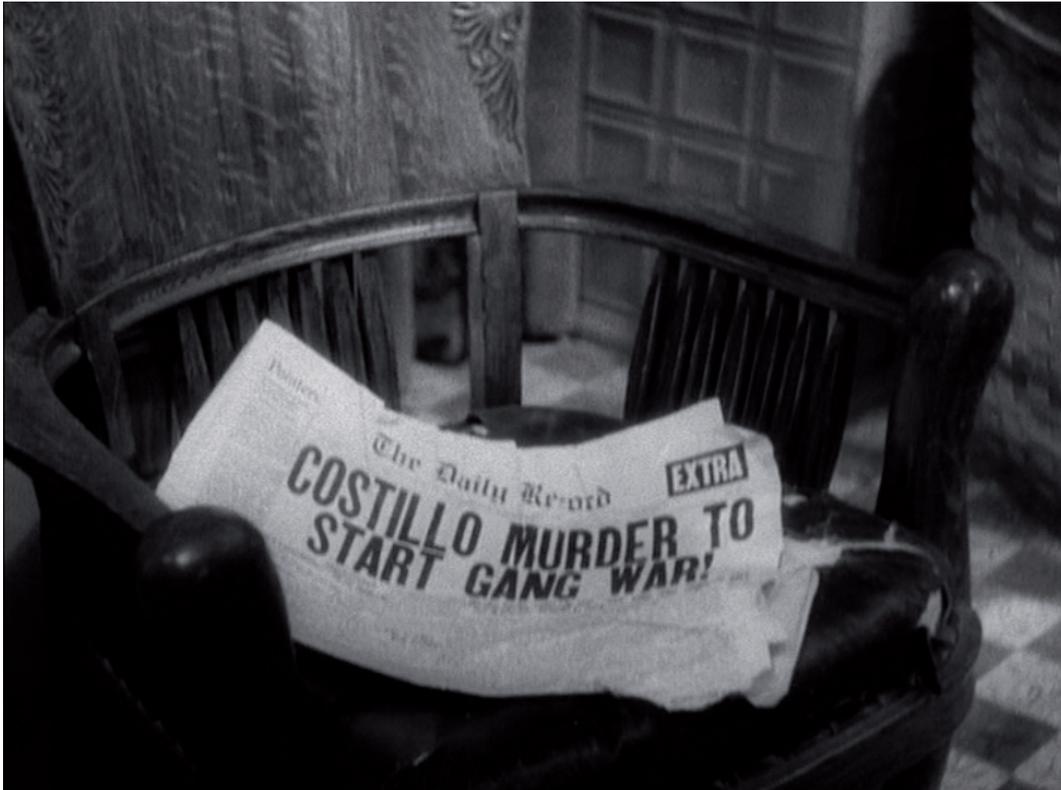
Certains personnages semblent ainsi littéralement engendrés par les journaux. Aux États-Unis, le lieu de naissance du gangster est la « une » des quotidiens et son apparition dans d'autres médias peut faire référence à la presse¹. Dans les films, le gangster est souvent présenté par des articles de journaux, qui résument ses crimes, sa carrière, et constituent un premier cliché du personnage auquel l'œuvre va donner une complexité. Dans *Angels with Dirty Faces*, les gros titres énumèrent les exploits de Rocky, et faisant office de séquence en accolade, permettent au public de suivre l'évolution du jeune voyou. En revanche, dans *High Sierra*, quand Roy Earle sort de prison, quelques pages froissées à terre nous renseignent, par un gros plan, sur sa situation : « Roy Earle, Famous Indiana Bank Robber, Wins Pardon »². Cet exemplaire ne sort pas des presses comme dans *Angels with Dirty Faces* ; il est mis à la poubelle, à l'instar de Roy, truand obsolète. Une équivalence s'installe entre le personnage et le journal. De manière plus complexe, dans le *Scarface* de Hawks, le meurtre de Big Louis lance la séquence dans la rédaction du journal. Le rédacteur en chef finit sa tirade en expliquant les conséquences de ce meurtre : « Gang war ! » et un fondu enchaîné laisse apparaître un gros plan sur un journal titrant « Costillo Murder to Start Gang War »³. La caméra recule pour montrer, chez le barbier, Tony et Guido, ce dernier lisant un journal. Par un jeu de raccords visuels et verbaux, ces pages relient le meurtre à Tony. Son crime lance les rotatives qui vont faire la chronique de son ascension. La relation est symbiotique : le gangster alimente la presse et celle-ci le fait apparaître. De l'ombre portée de la première séquence, il passe à la lumière médiatique. Les journaux sont encore plus essentiels au Rico de *Little Caesar*, qui existe surtout à travers le regard d'autrui. Il apparaît d'abord comme un lecteur, dévorant un article sur le banquet donné en l'honneur de Vettori et enrageant de ne pas être « quelqu'un ». Quand il est au faite de sa gloire, se produit un renversement de regards : Rico est photographié lors d'un banquet et c'est Little Arnie qui fixe cet article. Dans le roman de Burnett, un renversement comparable a lieu après le braquage du *Bronze Peacock*. Rico est attablé dans un bar et fait de l'œil à une femme qui lui jette un regard dédaigneux. Puis, quelqu'un lit une édition spéciale annonçant la mort du capitaine Courtney : « All the people round the table stopped eating to listen. Rico sipped his coffee and watched them »⁴. Le petit homme, auparavant méprisé, devient le centre de l'attention par l'intermédiaire des journaux et peut, à son tour, regarder les autres dans une position de supériorité. Cette médiatisation sera fatale à Rico mais elle est son seul moyen d'exister dans une société où la renommée est une valeur première. Pour être, il faut être en vue. L'arrivée de Rico dans le gang Vettori correspond à son entrée dans les journaux, son ascension à son passage dans les pages « Société » et sa mort sera causée par les provocations de Flaherty dans la presse. Toute la vie du truand est contenue dans ces articles.

1. Ainsi, un critique salue la sortie d'*Underworld* de Sternberg : « From the headlines of the front page – where gunmen and bulls battle daily with gats, rods and machine-guns – a superb crook melodrama has emerged » (SHERWOOD R.E., « Underworld », in *Life*, 15 septembre 1927, vol. XC, n° 2341, p. 26 : « Des gros titres à la une – là où les tueurs et les flics s'affrontent quotidiennement à coups de flingues, de calibres et de mitrailleuses – a émergé un splendide mélodrame sur la pègre »).

2. « Roy Earle, le célèbre pilleur de banques de l'Indiana, gracié ».

3. « Le meurtre de Costillo déclenche la guerre des gangs ».

4. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 62 : « Tout le monde autour de la table s'arrêta de manger pour écouter. Rico sirotait son café en les regardant ».



Les journaux sur la piste de l'assassin (*Scarface*)



Reconnaître sa dette auprès des journaux n'exclut pas une attitude critique. Certains gangsters commencent leur vie dans les faits-divers, mais cherchent à prendre leurs distances par rapport à l'écriture journalistique. Dans *Louis Beretti*, l'ouverture du roman coïncide avec la naissance du héros. Provoqué par une fusillade, cet accouchement attire les journalistes. Louis entre dans les faits-divers comme il fait irruption dans le monde : l'accouchement est accompli par un « intern, who told newspaper reporter a few minutes later the full name by which he had been christened, and a graphic story about a delicate operation under great difficulties »¹. Le journal sert en quelque sorte d'acte de naissance au futur gangster, mais la citation recèle déjà une critique de la presse : l'interne donne son propre nom de baptême alors qu'un nouveau-né est à ses côtés ; les adjectifs (« graphic », « delicate », « great ») empruntent au sensationnalisme des journaux, alors que la fusillade a été narrée avec une remarquable sobriété. La presse engendre le personnage du gangster, mais n'en donne-t-elle pas une image factice ?

Les journaux sont sujets à caution. La course au sensationnel et leur imprécision fragilisent leur crédibilité. Les autorités les accusent fréquemment de donner une image trompeuse de la truanderie. Dans *Dr. Mabuse – der Spieler* de Jacques, le procureur von Wenk fait fermer un casino clandestin dans la plus grande discrétion : « Nur wollte er verhindern, daß [...] die Feder eines Reporters der armen Phantasie der Leser mit der ganzen Dummheit einheizte, als seien im Geheimen der Stadt weiß Gott was für raffinierte Lasterhöhlen »² et définit l'activité journalistique : « Grober Unfug, Irreführung des Publikums, schwindelhafte Vorspiegelung »³. À aucun moment, le journaliste n'est du côté de la vérité ou de la justice. Au contraire, Wenk foule même aux pieds la liberté de la presse quand il confisque une lettre de Mabuse et empêche le rédacteur en chef de la publier⁴. Une rivalité s'établit entre les personnages de policier et de journaliste et, plus largement, entre la littérature et les journaux. Dans *Louis Beretti*, la presse et les livres concernant les mœurs de la pègre sont systématiquement récusés. Bill, un journaliste, et, à travers lui Donald H. Clarke, l'ancien reporter, reconnaissent nonchalamment : « Oh, newspapers make mistakes once in a while [...] I even make 'em myself »⁵, tandis que Louis s'est opposé à son gang à cause d'une fausse information parue dans la presse. Dans l'ensemble du roman, le pittoresque de la pègre est contredit par le monde prosaïque de Louis Beretti. Deux visions des bas-fonds s'opposent. Louis ne se reconnaît pas dans les récits des journaux⁶ et le narrateur corrige souvent les idées qu'ils

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 4 : « interne confiait aux journalistes tous ses noms de baptême et le récit pittoresque d'une opération difficile faite dans des circonstances particulièrement délicates ».

2. JACQUES N., *Dr. Mabuse, der Spieler*, *op.cit.*, p. 47 : « Il voulait simplement éviter que [...] la plume d'un reporter n'enflamme la piètre imagination du lecteur avec les bêtises habituelles, comme de raffinés havres de débauche cachés en ville ou Dieu sait quoi ».

3. *Id.* : « Erreur grossière, tromperie du public, allégation fallacieuse ».

4. *Ibid.*, p. 53.

5. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 238 : « Oh, les journaux font parfois des erreurs [...]. J'en fais moi-même ».

6. Ainsi, quand Louise demande à Louis si l'expression « Gunman's Moll » (« la régulière d'un tueur ») est correcte, il répond : « Maybe it's right. [...] They got a lot of words in the newspapers and in books that I can't

colportent. Face aux affabulations des journalistes, c'est au personnage littéraire de rétablir la vérité. Ainsi, au début d'une nouvelle de Hammett, on prévient le détective : « The newspapers aren't always either thorough or accurate »¹. Avant de résoudre le crime, la première fiction dont il doit se débarrasser est celle qu'il a lue. Symboliquement, on découvre à la fin de la nouvelle que c'est un faux journal qui a causé la mort du Dr Estep. Pour l'acculer au suicide, un truand a contrefait un exemplaire qui contenait, soi-disant, des révélations sur son passé. Ainsi, quand les informations sont vraies, c'est le support qui est mensonger et au service du crime.

Dans les fictions *hard-boiled*, la presse est souvent manipulée et le reporter corrompu : corruption physique, comme le journaliste alcoolique de *Louis Beretti*, mais surtout corruption morale. Dans *Fast One* de Cain ou *The Glass Key* de Hammett, les reporters sont aux ordres de la pègre, distillant les rumeurs et mourant sous les balles des gangsters. Le *muckraker* du début du siècle prétendait mener ses enquêtes en dépit des pressions et du pouvoir en place. désormais ses articles ne dénoncent pas le crime, ils en sont empreints. Dans le roman de Cain, le journaliste Beery apporte à la police des documents embarrassants pour l'administration et dit : « You can burn 'em up and then challenge the *Coast Guardian* people to produce – or you can have 'em doctored so they'll look like phoney »². Au lieu d'obéir à un idéal de vérité, il trahit ses propres articles. Comme chez Chandler ou Hammett, la vérité est bien fragile et les versions d'un même crime s'accumulent au gré des intérêts : après tout, le *muckraker* a-t-il encore sa place dans le monde de Flitcraft ?

On peut aussi lier ce discrédit du journaliste à un fait divers célèbre, le meurtre du reporter Jake Lingle, tué le 9 juin 1930 à Chicago par des hommes de Capone³. Ce cadavre fut significatif. Preuve du dévouement du journaliste, il représentait aussi une atteinte à la liberté d'expression : « City editors all over the land [...] told themselves that Gangland had at last stepped over the deadline. The underworld at last had tried to intimidate the upperworld ! »⁴. Journaliste spécialisé dans la pègre pour le compte du *Chicago Tribune*, Lingle semblait gêner les gangsters et fut traité en reporter-martyr lors de somptueuses obsèques avec défilés militaires et hommages officiels. Pourtant, il apparut bientôt que Lingle était en cheville avec Capone qui le payait en échange de renseignements glanés auprès des policiers. La situation est ainsi renversée : le journaliste sert le crime et les funérailles de Lingle s'apparentent à

understand myself » (*ibid.*, p. 75 : « ça se peut [...]. Ils ont inventé tellement de noms pour ces choses dans les romans et les journaux que je n'en comprends pas la moitié ».

1. HAMMETT D., « Zigzags of treachery », in *Nightmare Town*, *op.cit.*, p. 95 : « Les journaux ne disent pas toujours la vérité, et pas souvent la vérité ».

2. CAIN P., *Fast One*, *op.cit.*, p. 164 : « Vous pouvez les brûler et sommer l'équipe du *Coast Guardian* de produire des preuves – ou les falsifier pour qu'ils semblent bidons ».

3. Sur les répercussions de l'affaire Lingle dans les articles de presse, voir MCDONOUGH Daniel, « The Chicago Press Treatment of the Gangster, 1924-1931 », in *Illinois Historical Journal*, vol. LXXXII, n° 1, 1989, pp. 17-32.

4. ANDREWS H., *X Marks the Spot*, *op.cit.*, p. 61 : « les rédacteurs en chef de tout le pays [...] se dirent que la pègre avait finalement franchi la ligne blanche. Les bas-fonds avaient finalement tenté d'intimider l'honnête société ! »

celle d'un chef maffieux¹. La presse, en faisant de lui un héros de la vérité, découvre son propre mensonge et commence à douter : peut-elle encore écrire sans se trahir ?

En tout cas, Lingle a pu inspirer des journalistes de fiction qui, aux prises avec la pègre, sombrent dans la criminalité². Dans une nouvelle de R. Whitfield, « Inside Job »³ (1932), Fresney, rédacteur en chef du *Dispatch*, est prêt à tout pour remporter la bataille concurrentielle entre les journaux. Il fait de la surenchère dans ses articles contre la police, dénonçant le crime et les puissants. Suite à des menaces, il craint pour sa vie, mais moins que le propriétaire du journal, Vaupaugh, qui l'enjoint d'adoucir ses articles. Fresney engage un détective, Slade, afin de le venger s'il vient à mourir. Peu après, Vaupaugh est tué dans les bureaux du journal et Fresney est blessé en essayant d'intervenir. Slade pense que le coupable connaissait les lieux (« an inside job »). Effectivement, le meurtrier n'est autre que Fresney qui ne voulait pas perdre la main sur le journal et a embauché Slade pour éloigner les soupçons. La dernière scène le montre trinquant avec Jap Dyke, le gangster qu'il vilipendait dans ses articles. Le journaliste a rejoint ce qu'il combattait. Le rédacteur en chef adopte les méthodes de la pègre. Il considère que les menaces de mort font partie de son travail, commande à la police et tue son patron qui lui avait laissé trop de liberté. Le schéma rappelle celui de *The Glass Key* : un propriétaire, afin de préserver ses intérêts, délègue son pouvoir à un exécutant peu scrupuleux, qui devient très vite incontrôlable. Chez Whitfield, Fresney joue le rôle du truand et transforme le *Dispatch* (dont le nom signifie « la dépêche » mais aussi « l'assassinat ») en vecteur de la criminalité. Le roman américain révèle ainsi les turpitudes de la presse : les journalistes n'échappent pas à la corruption du monde et les articles ne sont que des fictions intéressées.

L'imprécision n'est toutefois pas forcément une faute professionnelle et peut se transformer en gage d'honnêteté. Si le journaliste du roman américain se fait criminel par le mensonge, le romancier journaliste, en France, refuse de trahir son sujet par un excès de vérité. Kessel l'annonce dans les *Bas-fonds de Berlin* : « je ne désignerai ici ni un homme ni un lieu sous son nom véritable, car un écrivain, en aucun cas, ne peut se faire indicateur »⁴. La distinction est importante. Elle attribue au reporter un statut d'écrivain et va décider de nombreux aspects du texte. Kessel refuse le journalisme dénonciateur usant de preuves et de références précises. Le reporter doit décrire la pègre sans la trahir : « tu bois, tu ris avec nous, tu regardes, tu essaies de nous comprendre et tu ne juges pas »⁵, le remercie des truands berlinois. Le tableau des bas-fonds procède moins d'une volonté de savoir, outil du contrôle social, que d'un intérêt pour l'humain. Kessel ne dépeint pas les techniques de la truanderie

1. « Lingle's funeral belonged to Gangland. Alas ! Alas ! The better element this time had given a racketeer a funeral – and the swellest of them all ! » (*ibid.*, p. 66 : Les funérailles de Lingle étaient du domaine de la pègre. Las ! La bonne société avait cette fois offert des funérailles, et les plus belles de toutes, à un escroc ! »).

2. *Id.* : « Jake Lingle, for eighteen years a reporter in the shadow realm of Gangland, had himself been touched by the shadows » (« Jack Lingle, reporter pendant dix-huit ans dans les ténèbres de la pègre, avait lui-même été envahi par les ténèbres »).

3. WHITFIELD R., « Inside Job », in *The Hard-Boiled Omnibus*, *op.cit.*

4. KESSEL J., *Bas-fonds de Berlin*, in *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 148.

5. *Ibid.*, p. 279.

avec précision ; il cherche à dresser « une moralité de l'*Unterwelt* » : « Si je rapportais les découvertes de détails que je fis dans ces lieux [...], elles n'ajouteraient rien d'essentiel [...]. On y retrouverait simplement les grandes lignes qui ont formé la charpente de cette relation »¹. Dès lors, certains passages sont éludés. Comme le truand qu'il interroge, le reporter en sait plus qu'il ne dit, laissant une part de mystère au sujet traité. Quand il converse avec un vendeur d'opium : « Il m'expliqua le mécanisme de ce relais de la drogue dans le vaste trafic universel, mais pour des raisons de discrétion [...], je ne puis rien dire qui puisse livrer ce travail clandestin »². Cendrars, quant à lui, avoue qu'il ne parvient pas à percer « l'organisation mystérieuse » du trafic d'opium, « qui reste incompréhensible », « absolument impénétrable »³. Cette ignorance est en partie choisie, le reporter décidant de ne pas s'attarder sur certains points⁴, mais elle est aussi imposée par le manque d'information : le reporter ne force pas les secrets et les lieux où il n'est pas convié.

Ces journalistes n'écrivent que ce qu'on leur confie et, partant, écrivent avec la discrétion des truands, selon les zones de silence qu'ils s'aménagent : « Si vous sollicitez la conversation [...], vous connaîtrez de belles histoires » concernant les pays exotiques que les truands ont visités mais « [de] leur mode particulier d'existence et sur leurs tractations, ces hommes n'auront rien à vous dire »⁵. Le reportage doit ainsi s'adapter à l'opacité de son sujet, épouser son mutisme. Kessel écrit ses articles comme parle le truand Guy : « Il parle beaucoup mais se livre peu »⁶. L'identification et la localisation, dont on a vu auparavant l'importance, restent vagues. Cendrars respecte les mœurs et donc l'anonymat de la pègre⁷. Kessel tait le nom de ses interlocuteurs pour s'intéresser à leur personnalité : « Je l'appellerai Boniface. Son identité n'a rien à voir dans l'affaire. Son tempérament en a davantage »⁸. Les noms s'effacent devant les hommes, mais aussi devant les lieux dont l'atmosphère importe plus que l'adresse exacte. Dans Berlin, le reporter avoue ne pas assez bien connaître la ville pour s'y repérer. Montmartre lui est familier, mais il se contente toujours de parler d'« un » bar ou d'« un cabaret », même lorsqu'il pourrait être plus précis⁹ ou que l'établissement est le sujet de son article : « [Roger] tient une sorte de cantine — je ne trouve pas d'autre mot — aux environs de la place Blanche »¹⁰. Le bar des affranchis n'est pas exactement localisé, ni même clairement défini. Il s'agit d'un lieu trouble, qui échappe à toute vérification.

1. *Ibid.*, p. 278.

2. *Ibid.*, p. 257.

3. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, pp. 52-53.

4. *Ibid.*, p. 54 : « Il n'entre pas dans notre sujet de nous étendre sur les détails de ce vaste négoce ».

5. *Ibid.*, p. 60.

6. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 16.

7. Ainsi, quand il décrit le bar des « 33 », il précise : « la coutume ici est de ne jamais s'interpeller par le patronyme, si bien que les amis finissent par l'oublier (et c'est ainsi que naissent les patronymes) » (CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 49).

8. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 26. Ou encore « ... le coup qu'il a fait, il faut vraiment être un homme pour l'avoir tenu [...]. Mettons qu'il s'appelle Gonzague » (*ibid.*, p. 19).

9. *Ibid.*, p. 75 : « Je connais le bar et l'heure où on le [Hippolyte] trouve avec certitude ».

10. *Ibid.*, p. 59.

Les reportages ne sont pas des pièces à conviction. En éludant les référents de ses textes, Kessel postule la foi du lecteur. Dans l'avant-propos des *Bas-fonds de Berlin*, il affirme : « Tout ce que l'on va trouver rapporté ici est strictement vrai » et reconnaît « [qu'il] peut paraître étrange que l'auteur d'un reportage éprouve [...] le besoin d'en affirmer l'exactitude »¹. Cependant, les événements qu'il a vécus sont tellement incroyables qu'il en vient à douter de lui-même tout comme il admet que ses amis montmartrois racontent « des histoires étonnantes »². Aucune preuve ne peut étayer ces histoires ; il faut donc les croire sur parole. Les récits sont émaillés de tournures qui cherchent autant la crédulité du destinataire qu'elles ne la fragilisent en se répétant. En effet, comment faire confiance à des escrocs et des tricheurs ? Onésime raconte comment il a berné un cafetier. Il emploie des expressions comme « je vous jure » ou « vous me croirez si vous voulez » quand il s'adresse au reporter. Cependant, dans son récit, il assurait aussi sa victime de sa bonne foi (« Je n'ai pas plaisanté hier »)³. Le reporter n'est-il pas également la dupe de ces récits ? Après tout, il paye Onésime pour qu'il lui explique comment il a volé un « cave » auquel il a raconté une histoire alléchante. Barbou le Corse, s'il ne se fait pas payer, instrumentalise les articles de Kessel quand il explique comment il se venge des indicateurs : « vous pourrez même le répéter. Plus ça se saura, je serai tranquille de ce côté-là »⁴. Le truand profite de la peur qu'inspirent ses récits. L'insécurité trouve un nouvel usage. Le reportage n'est plus une arme contre la pègre, il sert ses intérêts.

Les truands, créatures journalistiques, se retournent contre la presse et ses prétentions à la vérité. Celle-ci n'a pas lieu d'être dans le monde du polar américain où tout récit est intéressé et, dans la littérature de reportage, elle trahirait les interlocuteurs de l'écrivain. On observe donc une tension entre le journalisme et la littérature au sein des œuvres. Si les truands présentés dans les journaux sont trompeurs, ceux des romans sont-ils plus authentiques ? La littérature est-elle plus véridique que les reportages ?

2.2. Des vérités romanesques ? Les visions subjectives de la pègre

Il convient d'être prudent avec des termes comme « vérité » ou « authenticité » quand on les applique à des œuvres d'art. Ces notions recoupent des problématiques artistiques plus larges – notamment celles du réalisme – et ne signifient pas que les objets représentés, en l'occurrence les truands, correspondent à leurs référents. Si les œuvres littéraires se distinguent de la presse mensongère, ce n'est pas forcément par leur fidélité au réel mais par un surcroît de subjectivité.

Le polar américain se situe entre le réalisme et la fantaisie assumée. Le genre se situe à la croisée de la *novel* (roman réaliste) et de la *romance* (récit d'évasion)⁵. Si ses personnages sont souvent associés aux journaux, c'est parce qu'ils cherchent à se démarquer des afféeries lit-

1. *Bas-fonds de Berlin*, *op.cit.*, p. 147.

2. *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 14.

3. *Ibid.*, pp. 23-25.

4. *Ibid.*, p. 56.

5. Sur ce point, nous renvoyons aux analyses de B. TADIÉ, *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 16-18.

téraires. Le monde représenté n'est pas celui des romans victoriens mais, comme Chandler le répète, celui corrompu du lecteur : « It is not a fragrant world, but it is the world you live in... »¹. Chandler utilise à ce propos le terme « réaliste » (*realist*) pour désigner l'écrivain qui livre une telle représentation, mais il s'agit toujours d'une représentation. *Louis Beretti* en offre un exemple intéressant. Le roman contredit l'image de la pègre renvoyée par la presse. Pour autant, la littérature n'est pas garante de vérité. Outre les lectures de Margaret (dont les aspirations romanesques se dissipent rapidement quand elle épouse Louis), on peut se souvenir de Chuck Connors au début du roman. Ce gangster de l'ancien temps – arborant chapeau melon, montre à gousset et gros bulldog : « a figure of the old Bowery »² – tient du registre pittoresque et touristique. Il fait visiter le quartier aux étrangers et notamment une fausse fumerie d'opium : « He had been read to out of the books about opium dens, and so his was realistic to the last degree. A real opium smoking party probably wouldn't have impressed the strangers much »³. L'emploi de l'adjectif *realistic* rappelle que le réalisme ne provient pas du réel mais qu'il est produit par la littérature. *Louis Beretti* ne fait que démentir une représentation – celle des journaux, de la littérature pour jeunes filles – pour lui substituer une autre, celle de la fiction *hard-boiled*. Ainsi, immédiatement après s'être moqué des touristes, le roman donne un cours de vocabulaire sur les pipes à opium. Aussi réaliste que soit la représentation, il s'agit d'une construction de l'esprit. Chandler n'hésite pas à avouer sa méconnaissance du métier de détective et explique : « The private detective of fiction is, of course, pure imagination. He does not and could not exist. He is the personification of an attitude, the exaggeration of a possibility »⁴. Le roman *hard-boiled* n'est pas fidèle au réel. Il en retient les aspects sordides, brutaux et irrationnels. En ce sens, il est aussi un miroir déformant de la civilisation. Il est, pour rejoindre le propos de Deleuze, une parodie du réel qui aide à le saisir⁵.

En France, la comparaison entre littérature et reportage tourne à l'avantage de ce dernier, jugé plus authentique. Après avoir sacralisé l'activité littéraire depuis le romantisme, on se met à douter de ses pouvoirs : « Pourquoi écrivez-vous ? », demande la revue *Littérature* dans son premier numéro (novembre 1919). Les écrivains interrogés reconnaissent une certaine vanité de

1. CHANDLER R., « The Simple Art of Murder », *art. cit.*, p. 12 : « Ce n'est pas un monde très reluisant, mais c'est celui dans lequel vous vivez... »

2. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 15.

3. *Ibid.* p. 16 : « Il avait lu des tas de bouquins sur les fumeries d'opium et, par conséquent, la sienne était réaliste dans les moindres détails. Une véritable assemblée de fumeurs d'opium n'aurait probablement pas impressionné les étrangers ».

4. « Naturellement le détective privé des romans est parfaitement imaginaire. Il n'existe pas et il est impossible qu'il existe. C'est la personnification d'une attitude, l'exagération d'une possibilité » (« To Leroy Wright », 12 avril 1950, in *Selected Letters of Raymond Chandler*, *op.cit.*, pp. 215-216).

5. Renvoyant dos-à-dos les catégories de réalisme et d'imaginaire pour décrire la spécificité du polar américain, Deleuze écrit : « Les très beaux livres de la Série Noire, c'est quand le réel trouve une parodie qui lui est propre, et que cette parodie nous montre à son tour dans le réel des directions que nous n'aurions jamais trouvées tout seuls. [...] La parodie, c'est la catégorie qui dépasse le réel et l'imaginaire » (DELEUZE G., « Philosophie de la série noire », *art. cit.*, p. 119).

l'écriture¹ et Jacques Rivière y voit une « crise du concept de littérature »². Il préconise ainsi une désacralisation de la fonction littéraire qui doit cesser de prétendre communiquer avec l'absolu, pour apparaître et faire apparaître le monde dans toute sa relativité. On dénonce les trucages, le caractère factice de l'œuvre si elle n'est pas en contact profond avec la vie. Son auteur est qualifié de « faussaire »³. Dans notre corpus, les deux personnages d'auteurs de *La Rue* de Carco relèvent de cette catégorie. Cabrol écrit des poèmes épiques, un « Traité sur le nu », sans voir la prostitution de Louise : « Il vit dans le rêve, au milieu de ses papiers »⁴. Le narrateur, romancier à succès, pêche par populisme, conservant un regard bourgeois sur le milieu populaire qu'il observe. Il est ridicule quand il pense à la misère de la jeune fille en mangeant dans un luxueux restaurant⁵, mais sa faute est surtout d'avoir voulu donner un sens moral (la rédemption de Louise) à ce qu'il voyait. Néanmoins, dans un moment de lucidité, il remarque :

il me sembla que ni moi ni Louise n'appartenions à ce bas monde mais que nous formions l'un et l'autre une sorte de double personnage où mon goût pour la rue, le document vécu, le désordre, le malheur luttait contre une horreur affreuse, précisément, de tout ce que j'aimais.⁶

La citation est complexe car elle traduit plusieurs conflits. La créature littéraire est composite, constituée d'un bourgeois et d'une putain. Le roman est composé à partir de matériaux « indigènes » (Louise, son souteneur, le langage populaire, la rue, etc.), rapportés de l'exploration des bas-fonds et considérés à travers un regard bourgeois (« Il me sembla », « mon goût »). L'authenticité (« le document vécu ») apparaît comme l'importation, dans la sphère culturelle du roman, de matières premières prises aux milieux populaires⁷. L'écrivain a conscience du caractère factice de cette authenticité, d'où l'« horreur affreuse » de ce pittoresque. Le roman oscille entre la littérature de faussaire et son refus.

Contre ces mensonges, d'autres auteurs prônent une écriture du vécu. « *Primum vivere. Deinde philosophari* » : la citation latine devient la devise de Cendrars⁸. Plus concrètement, le

1. Paul Valéry répond ainsi : « Par faiblesse ».

2. RIVIÈRE Jacques, « La crise du concept de littérature », in *La Nouvelle Revue française*, 11^e année, n° 125, 1^{er} février 1924, pp. 159-170.

3. C'est le cas de Barrès, chanteur de la guerre sans y avoir participé, fustigé par le groupe « Clarté » (voir « Barrès, fossoyeur et faussaire », in *Clarté*, 1^{er} janvier 1924, n° 50, p. 25) mais aussi dans les *Faux-Monnayeurs* de Passavant, caricature malveillante de Cocteau, ou Edouard, le double négatif de l'auteur, qui vise au « roman pur », séparé de la vie. Pour plus de détails, voir TONNET-LACROIX E., *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op.cit., pp. 71-82.

4. CARCO F., *La Rue*, op.cit., p. 772.

5. *Ibid.*, p. 774 : « Là, dans un cadre confortable, devant un excellent repas et une bouteille chambrée, je me mis à penser à Louise et soudain, il me parut qu'elle avait fait de grands progrès. [...] [Son sourire] m'emplissait d'une âpre tristesse qui contrastait avec mon heureuse digestion ».

6. *Ibid.*, pp. 811-812.

7. Pour reprendre l'image de C. Grignon, c'est le changement de contexte qui, comme pour les objets que l'on vient chiner dans une brocante, confère une valeur symbolique à des éléments qui n'auraient sinon qu'une faible valeur d'usage. Voir GRIGNON C., « Composition romanesque et composition sociologique », in GRIGNON C. et J.-C. PASSERON, *Le savant et le populaire*, op.cit., pp. 205-227.

8. *Cit. in* TONNET-LACROIX E., *Après-guerre et sensibilités littéraires*, op.cit., p. 77.

reportage attire des écrivains qui y voient une « littérature active »¹, immanente, impliquant le scripteur, sans prétention d'absolu mais collant aux faits. Ainsi, dans la première page de *Rhum*, Cendrars dédie « cette vie secrète de Jean Galmot aux jeunes gens d'aujourd'hui fatigués de la littérature pour leur prouver qu'un roman peut aussi être un acte ». Loin de se placer en dehors de l'action, Joseph Kessel est le principal protagoniste de ses articles : il se lie d'amitié avec les truands, fume de l'opium et parfois se bat avec eux. Cette implication tient lieu d'authenticité pour un récit qui dévoile « l'autre Montmartre » ou « les secrets des nuits berlinoises ». Chez Cendrars, outre les faux-semblants du décor, on se méfie de la truanderie littéraire. Le reporter se démarque à plusieurs reprises d'une vision romancée des bas-fonds : « en dépit de la faveur croissante dont semble jouir le roman policier, il faut bien convenir que la poésie du "milieu" est morte et que dans ce domaine tout romantisme littéraire est périmé »². Le reportage apparaît comme un remède à la facticité de la littérature. Les truands vivent à travers ces récits. Chez Kessel, ils font littéralement corps avec eux. Les articles se fondent sur leurs paroles louches (récits et serments d'authenticité), qui fragilisent la véracité des reportages. Quel document peuvent-ils produire pour garantir leurs propos ? Les preuves des truands sont les cicatrices qu'ils exhibent³. Elles sont une trace qui fait passer la parole criminelle dans l'écrit, elles composent « un grimoire étrange et tragique »⁴ et gagnent finalement le reporter qui, blessé à Berlin, étayait ses articles par les marques qu'il a rapportées des bas-fonds⁵. Le corps du voyou supporte l'écriture de sa parole. La cicatrice est le signe d'une littérature qui se fonde sur le récit vécu.

Les dévalorisations du journalisme ou de la littérature pittoresque remettent en cause les représentations monolithiques et officielles des truands. Cette relativisation prend la forme soit d'une coexistence de différentes voix narratives, pouvant se mêler ou se contredire, soit d'une subjectivité assumée, ne cherchant pas tant la vérité que les impressions.

Le journal ne s'impose pas comme la seule version des faits. Il n'est qu'une instance narrative parmi d'autres. Aux États-Unis, les gangsters sont scandalisés par ce qu'ils lisent dans la presse. Louis Beretti enrage devant l'article sensationnaliste que son ami Bill a écrit sur lui, mais c'est surtout dans *Thieves Like Us* que la juxtaposition des narrations accuse les journaux. La relation entre la fiction et le vécu tient une place importante chez Anderson qui ne cherche pas tant à inventer une histoire qu'à témoigner d'une expérience⁶. Ainsi, Anderson

1. MAC ORLAN P., *Les Compagnons de l'aventure*, Monaco : Éditions du Rocher, 1997, p. 219.

2. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 41.

3. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, op.cit. p. 19 mais aussi p. 62 : « Émile enlève son foulard [...] et, montrant une tache rose sur sa poitrine où l'on pouvait reconnaître sans hésiter une trace de balle : — À preuve, conclut-il avec brièveté. »

4. *Ibid.*, p. 27.

5. « Pour moi, les plus convaincants de tous [les témoignages] sont les traces que, sur le corps, j'ai longtemps portées d'une bagarre d'où je suis sorti à peu près intact... » (*Bas-fonds de Berlin*, op.cit., p. 148).

6. Son premier roman, *Hungry Men* (1933) narre ses années de vagabondage parmi les *hoboes*. La plupart de ses nouvelles pour les *pulp magazines* parurent dans des périodiques comme *True Detective Mysteries*, proposant des histoires réelles dramatisées. Par ailleurs, Anderson travailla pour la rubrique criminelle du *New Orleans States*

rédige *Thieves Like Us* à partir d'entretiens avec son cousin, Roy Johnson, emprisonné pour vol à main armée. Ce criminel – qui avait eu froid, faim, peur et qui était plus humain que l'image donnée par les journaux ou les rapports de police – fut le modèle des personnages du roman, médiocres et pourtant transformés en ennemis publics. Les voleurs de *Thieves Like Us* font l'objet d'une double narration, celle du roman et celle des journaux insérés dans le roman. Dès le troisième chapitre, ils lisent un article relatant leur évasion, truffé d'erreurs et leur attribuant de faux surnoms. T-Dub, qui se voit rebaptisé « Tommy Gun » commente : « It tickles me [...] about this Tommy Gun they're putting on me. I never did have but one machine gun in my life [...] »¹. Les journaux ne changent pas seulement l'identité des personnages ; les fausses personnalités qu'ils attribuent sont une menace. Le « Tommy Gun » est braqué sur T-Dub car, en le décrivant comme armé et dangereux, il justifie *a priori* sa mise à mort. De plus, la publicité faite aux voleurs leur est nuisible car les policiers veulent, eux aussi, avoir leur nom dans les journaux en les arrêtant² et les membres de la bande, tel Chica-maw, deviennent jaloux de la célébrité de Bowie désigné comme le meneur. On reconnaît les méthodes de la très médiatique *war on crime*, durant laquelle la police et la presse ont pu façonner la « dangerosité » de certains criminels (« Machine Gun » Kelly, par exemple) ou tenter de diviser la bande de Dillinger en exagérant son statut de chef.

Cependant, plus que les manipulations policières, ce sont les crimes dissimulés par ces réécritures que dénonce la double narration. Ainsi, les trois bandits dévalisent une banque sans aucune violence (« I never saw one go sweeter »³, dit T-Dub). Pourtant, l'article de presse, par son sensationnalisme et les témoignages mensongers, transforme ce vol en une farouche agression. Les deux versions du braquage ne sont pas une répétition des mêmes événements selon des perspectives différentes. Leur comparaison fait apparaître de nouveaux éléments. Le journal rapporte que le butin s'élèverait à plus de 100 000 dollars tandis que la narration principale prend soin de préciser que les bandits ont récolté 68 025 dollars⁴. Simple exagération ? Les soupçons se portent plutôt sur le banquier, Berger, qui a supplié de laisser les valeurs en bons, arguant « qu'ils n'ont aucune valeur pour [les bandits] mais qu'ils représentent beaucoup pour lui »⁵. L'information est implicite. L'article de presse ment dans ce qu'il dit et nous renseigne dans ce qu'il ne dit pas. Il permet aux crimes des uns de se dissimuler dans le crime des autres, boucs émissaires médiatiques. La presse est la voix narrative des bonnes gens malhonnêtes. Quand le roman s'achève par un article sur la mort de Bowie

ou du *Houston Post*, travail qu'il qualifiait de « legalized prostitution » (*cit. in* BENNETT Patrick *Rough and Rowdy Ways : The Life and Hard Times of Edward Anderson*, Tarleton : Texas A&M University Press, 1988, p. 3).

1. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, *op.cit.*, p. 42 : « Ça me fait rire [...] ce "Tommy Gun" qu'il me mette sur le dos. Je n'ai même jamais possédé une seule mitraillette de ma vie [...] ».

2. Ainsi, T-Dub ajoute à la lecture de l'article : « Papers can raise more heat than anything. These Laws work like hell to get their names in the papers » (*id.* : « les journaux peuvent faire plus de foie que toute autre chose. Ces flics travaillent comme des dingues pour avoir leurs noms dans les journaux »).

3. *Ibid.*, p. 106 : « Je n'en ai jamais vu un rouler autant sur du velours ».

4. *Ibid.*, p. 106 et p. 110.

5. Bowie à T-Dub : « That Berger over there told me we got ten thousand dollars in securities here that's not worth anything to us and mean a lot to him » (*ibid.*, p. 106).

et Keechie, le discours officiel semble s'imposer. Pourtant, le lecteur, en comparant cet épilogue au reste du roman, entrevoit l'injustice de cette mort. Les tueurs patentés (« quick-triggered killer », « ruthless, cunning criminal » selon l'article) n'étaient qu'un modeste voleur, et sa femme enceinte ; les héros du jour les ont surtout tués pour se partager la prime. L'article de presse travestit un crime en acte de justice.

Le double récit ne donne pas forcément lieu à une opposition. Si dans *Thieves Like Us* la narration principale dément les journaux, les voix peuvent se mêler dans un roman comme *Berlin Alexanderplatz* qui retranscrit la symphonie de la grande ville. Quelques histoires du roman sont ainsi directement inspirées de faits-divers¹. D'autres passages se composent de citations de journaux se mêlant au récit principal et aux commentaires des lecteurs, de sorte que les articles de presse apparaissent comme un discours indirect libre attribué aux personnages lisant². Cette perméabilité des registres compose la polyphonie berlinoise. Ce mélange est vivant dans la mesure où il transgresse les catégories narratives et énonciatives. Il devient même ironique quand Biberkopf prétend vivre et faire son opinion à l'écart des autres : « Das ist mein Wort »³ proclame-t-il. Pourtant, les mots qu'il emploie sont ceux de la masse ; il est plein de ces langages glanés dans la rue, de vieilles rengaines qu'il ressasse, de phrases lues dans la presse. Il devient même vendeur de journaux, se transformant, selon ses dires, en haut-parleur (*Lautsprecher*)⁴. Les citations de journaux démentent sa pose solipsiste et le montrent pris dans le flux linguistique de la ville.

Par la multiplicité des versions et des écritures, l'objectivité des récits est mise à mal. Certaines œuvres américaines revendiquent même leur fausseté pour privilégier l'effet produit sur le lecteur. En revanche, dans les reportages littéraires, c'est la subjectivité du narrateur qui est mise en avant : les bas-fonds qu'il explore sont investis par l'imagination du reporter.

Le polar américain, bien que réaliste, ne s'occupe pas précisément de la question de la vérité. Qu'importe qu'un personnage soit vraiment coupable tant que la fable de la société et de la justice continue de fonctionner ? L'enquête *hard-boiled* peut intégrer des éléments fallacieux pourvu qu'elle aboutisse à un résultat qui satisfasse le détective – et le lecteur. Revenons sur « Kick-Back », la nouvelle d'Ed Lybeck déjà évoquée. Harrigan est un reporter de choc, qui tente de dénoncer la collusion du politicien Kane – le champion de la lutte anti-corruption – et du truand Crocker. Convoqué par le gangster qui veut l'intimider, il parvient à dérober un carnet compromettant. Poursuivi, il perd conscience dans un accident de voiture et se réveille pour être torturé par les bandits qui veulent récupérer le document. Il réussit à s'enfuir, mais tue involontairement Kane. Revenu à son journal, il raconte l'histoire à son patron et révèle qu'il a réellement perdu le carnet dans l'accident. Dernier rebondissement,

1. À tel point que Döblin a dû changer les noms des personnages pour ne pas s'exposer à des poursuites judiciaires. « Tatjana Sanftleben » devient « Karline Wannenfeld » dans la sixième édition tout comme les différents personnages de l'histoire de Bornemann. Voir DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 189 et pp. 324-325.

2. Entre autres exemples, on peut se référer au passage où Franz Biberkopf passe devant le vendeur de journaux auprès duquel plusieurs personnages discutent dans un entrelacement énonciatif. *Ibid.* pp. 66-67.

3. *Ibid.*, p. 66 : littéralement, « Ce sont mes mots ».

4. *Ibid.*, p. 171.

l'article de Harrigan ne sera jamais publié. Le rédacteur en chef explique son refus : Kane doit rester aux yeux des lecteurs un honnête citoyen car sa mort, attribuée aux gangsters, va provoquer un sursaut des électeurs. En d'autres termes, l'effet produit sur le public l'emporte sur la vérité. L'unique preuve qui pourrait étayer l'article de Harrigan est l'objet de toutes les recherches. Pourtant, elle est littéralement expulsée de la nouvelle, exactement au milieu du récit, lors d'une ellipse narrative. Cet élément rationnel (le carnet) et l'article de journal dont il aurait prouvé la vérité sont rejetés par un autre texte, fictif, qui se fonde moins sur l'argumentation que sur les chocs. Le principal est de faire réagir le lecteur. Ironiquement, lorsque Harrigan fait remarquer qu'un meurtre ne serait pas judicieux juste avant les élections, Crocker répond : « It's easier to fight fancy than fact »¹. Or, ce sont justement des élucubrations, c'est-à-dire un article mensonger et une fiction policière, qui vont combattre le crime. L'imposture est non seulement assumée mais aussi instrumentalisée.

Dans les reportages de Kessel et de Cendrars, les impressions sont également privilégiées, afin de rendre compte d'une expérience vécue. La subjectivité est la pierre angulaire du reportage pour Cendrars². Le journaliste doit « coller aux choses » et mettre du « sien » dans ce qu'il décrit. Le narrateur semble parfois s'effacer dans *Panorama de la pègre*, et pourtant, c'est toujours son point de vue qui prévaut. La description du bar des « 33 » est implicitement assumée par Cendrars. Elle commence de manière anonyme (« Un homme entre dans un bar... ») et se poursuit sur un mode impersonnel (prédominance du « on »). Toutefois, c'est bien l'écrivain bourlingueur qui observe ce bar d'affranchis : « à main droite », [le parquet] est perforé comme une passoire. Un œil exercé reconnaît immédiatement les petits trous ronds des balles de revolver »³. La description se fait en focalisation interne et Cendrars joue de sa propre notoriété. La référence ironique à l'amputation ne laisse aucun doute sur l'identité de cet aventurier à « l'œil exercé ». Chez Kessel, le « je » est omniprésent. Les reportages sont surtout constitués d'impressions à tel point que le reporter se demande s'il n'est pas victime d'une illusion⁴. Les descriptions de lieux se font par le champ lexical de la sensation. Des tournures pourtant impersonnelles comme « On eût dit... », « Tout en lui faisait songer... », « on croyait entendre... »⁵ témoignent d'une incertitude subjective. L'image de Montmartre n'est pas une photographie nette, mais un « chaos de lumières, de bruits, où

1. LYBECK E., « Kick-Back », in *The Hard-Boiled Omnibus*, *op.cit.*, p. 394 : « Il est plus facile de combattre des élucubrations que des faits ».

2. À propos du journaliste, Cendrars écrit : « Si son œil doit être aussi rapide que l'objectif du photographe, son rôle n'est pas d'enregistrer passivement les choses. L'esprit de l'auteur doit réagir avec agilité, son tempérament d'écrivain, son cœur d'homme. [...] Il ne s'agit pas d'être objectif. Il faut prendre parti. En n'y mettant pas du sien, un journaliste n'arrivera jamais à rendre cette vie actuelle, qui elle aussi est une vue de l'esprit. Aussi, plus un "papier" est vrai, plus il doit paraître imaginaire. À force de coller aux choses, il doit déteindre sur elles et non pas les décalquer » (CENDRARS B., « L'importance primordiale de l'Actualité », *Hollywood, la Mecque du cinéma*, in *Œuvres complètes* 3, Paris : Denoël, 2001, p. 43).

3. *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 43.

4. KESSEL J., *Bas-fonds de Berlin*, *op.cit.*, p. 147 : « je doute de mes sens et de ma raison »

5. *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, pp. 121-128.

bourdonnent ensemble les banjos nègres, les plaintes des tangos et les guitares russes »¹. Parfois, l'atmosphère échappe même à la description. Le journaliste ne peut démêler les impressions que lui ont laissées ces lieux : « Je ne sais quoi de pesant, de malsain, de dangereux me semblait circuler dans l'air de la nuit ». L'exactitude n'a plus lieu d'être quand le journaliste est submergé par son sujet.

Cette approche subjective permet au reporter d'investir les bas-fonds de son imaginaire. Kessel et Cendrars les transforment au gré de leurs rêves, de leur mémoire, de leurs lectures. Ayant rendez-vous avec un truand, le reporter l'observe à l'extérieur du bistrot : « J'aime les hommes et les lieux pour les rêveries qu'ils donnent. [...] La vitre tout humide et terne par laquelle j'apercevais le bar lui faisait un halo déformant et secret »². Le truand est vu à travers un prisme intime (« secret ») et onirique, qui efface ses contours. Ces rêveries sont récurrentes dans les *Nuits de Montmartre*³. Il arrive que le narrateur fasse appel à ses souvenirs personnels avant de commencer un chapitre. On évoque la jeunesse russe de Kessel quand il participe à un réveillon tzigane⁴ ou ce qu'il a entendu dire d'un personnage avant de le rencontrer⁵. Ces souvenirs ne sont pas détaillés ; ils constituent une porte d'entrée pour la scène qui va être décrite. Les truands, d'abord appréhendés par l'imaginaire du reporter, peuvent se transformer en créatures fantasmatiques tel le tzigane Achkeliani quand il glisse des couteaux entre ses dents : « Son visage devint un masque d'idole, un symbole de chair, de métal et de nuit, le signe même du combat »⁶. Le truand se détache ainsi du fait-divers pour devenir mythique.

La culture du reporter nourrit ses rêveries et les gestes les plus banals peuvent rappeler des personnages illustres⁷. Les références littéraires apparaissent dans cette écriture du vécu qui s'affranchit alors de l'événement *hic et nunc*, matière première du journalisme. Dans les reportages de Cendrars, les souvenirs de lectures affluent. Le lecteur croise, au détour d'une phrase, Mathurin Régnier, Jehan Rictus, Claude Mac Kay ou *Le Roman de Renart*. Les truands se nomment Dante ou Virgile. Certains lieux deviennent intemporels et ubiquitaires par l'intertexte qu'ils mobilisent :

Comme l'oiseau phénix qui renaît de ses cendres, le tripot du milieu disparaît, renaît, ouvre, ferme, déménage, change d'enseigne, "n'est ni tout à fait un autre, ni tout à fait le même" et c'est ainsi que *L'Ange*

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 75.

3. Ainsi, qu'une belle femme garde son identité secrète et l'article se conclut par une ouverture : « Libre à ceux qui liront cette histoire de rêver à cette énigme [...] » (*ibid.*, p. 36).

4. Parlant des réveillons de Noël à Paris, il dit : « À dire vrai, je n'ai jamais rien ressenti, au cours de cette nostalgique poursuite, qui ressemblât aux claires délices des fêtes d'Orenbourg. Mais j'ai surpris bien des reflets dans ces nuits rituelles » (*ibid.*, p. 121).

5. « [...] ma mémoire, en images dont la rapidité ne peut pas se transmettre, associait tout ce que j'avais entendu raconter de Palacio » (*ibid.*, p. 37).

6. *Ibid.*, p. 130.

7. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Banalités », un jeune garçon de café rappelle D'Artagnan (*ibid.*, p. 135). Plus tôt, un haussement d'épaules donnait des allures bibliques à Hippolyte : « Ce mouvement lui est familier. Chaque fois qu'il le fait, je pense que Samson, lorsqu'il secouait les colonnes d'airain, devait avoir la même impatience terrible » (*ibid.*, p. 78).

Bouffaréo, le dernier né, a succédé lui-même à toute une série d'anges coloriés, le *rouge*, le *vert*, le *bleu*, et à toute une série de bêtes peintes, au *Chien rouge*, à *L'Âne jaune*...¹

En quelques lignes, la comparaison mythologique du phénix introduit plusieurs allusions : *L'Ange bleu* (1930) de Sternberg, mais aussi *Les Clients du Bon Chien Jaune* (1926) de Mac Orlan ou encore *Le Chien jaune* (1931) et *L'Âne rouge* (1933) de Simenon. Le bar pégriote se charge de références littéraires en les transformant légèrement tout comme il altère la citation de Verlaine tirée de « Mon rêve familial ». L'onirisme intertextuel donne un statut mythique – c'est-à-dire composé de plusieurs textes, flexibles – au tripot, qui à son tour modifie ses hypotextes. La littérature confère à la pègre une existence qui dépasse le simple fait-divers, et les bas-fonds permettent un renouvellement des textes classiques. L'authenticité de la pègre se fait encore selon une « recontextualisation », mais il ne s'agit pas cette fois du regard condescendant du romancier de *La Rue*. Le reporter donne au Milieu un caractère vécu en l'innervant de ses souvenirs et de ses références culturelles. L'authenticité ne réside pas dans la pègre en soi, mais dans la relation subjective que le narrateur entretient avec ce milieu.

Peut-on parler de véritables truands qui s'opposeraient aux mensonges de la presse et de la littérature faussaire ? La corruption des journalistes est dénoncée ; les œuvres contredisent le sensationnel et le pittoresque. Pour autant, on ne peut les appeler grossièrement « réalistes ». Dans les polars, malgré la « technique objective », on cherche moins à découvrir la vérité qu'à produire un effet sur le lecteur. L'objectivité n'est pas de mise dans un roman comme *Berlin Alexanderplatz* ou les reportages de Kessel et Cendrars. Plutôt que par la référentialité ou le réalisme, ces œuvres se rejoignent par une certaine vitalité.

3. Les expressions des truands : entre silence et paroles inventives

Nous avons vu qu'une partie non négligeable du corpus relativise la rationalité criminologique et les représentations médiatiques des truands : des éléments leur échappent, mais lesquels et comment les désigner ? Que reste-il une fois que les truands se sont retranchés des discours admis ?

Après avoir examiné les énoncés et les représentations écartés par les œuvres, nous nous intéressons à l'originalité de leurs modes d'expression et envisageons deux possibilités. Premièrement, l'œuvre se construit négativement, opposant un silence à ce qui a été écrit sur les truands, un silence qui, loin de ne rien signifier, s'avère lourd de conséquences.

Deuxièmement, l'œuvre peut conférer aux truands une *parole* originale, qui subvertit l'ordre du discours en engendrant de nouveaux termes ou en diffusant des messages prohibés et en déformant la langue.

1. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 110.

3.1. Les silences de la pègre : refus du bavardage, menace silencieuse et discrétion explosive.

Le mutisme appartient à la mythologie des truands. Il est une censure qui les protège et les distingue. En effet, leurs activités requièrent la discrétion. Le personnage qui parle risque toujours de trahir la pègre ou de participer aux discours informateurs. Il faut éliminer le bavardage pour que perdurent les activités illégales. Le mutisme est un veto et une liberté pour les personnages et les œuvres¹. Au sein des discours, il apparaît comme un retranchement – comme l'ellipse pour la scène d'exécution – qui dissimule l'inacceptable. Alors que les discours connaissent une expansion gigantesque, grâce à la culture de masse, les truands s'abstiennent. Ils attachent une autre valeur aux mots, ce qui dynamise souvent les œuvres. En effet, il existe une tension entre le silence pégriot et l'écriture : comment écrire ce qui ne doit pas être dit ?

Avant de poursuivre notre réflexion, précisons que nous ne considérons pas seulement le silence *stricto sensu* mais aussi le laconisme et les sous-entendus des personnages ou encore la discrétion de certaines figures qui évitent les éclats pour parvenir à leurs fins. Pierre Van den Heuvel définit le silence comme la « *non-réalisation* d'un acte d'énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée »². Loin de rompre la communication, il la prolonge et place son message dans le domaine de la potentialité : que recèlent en puissance les silences de nos œuvres ? Van den Heuvel distingue le silence qui ne peut pas parler (à cause d'une insuffisance du langage ou à une impuissance de l'énonciateur) et le silence qui ne veut pas parler, exprimant un refus du discours social dont le sujet récuse l'usage stéréotypé ou un refus de l'interlocuteur dont il décline l'offre de communication. Dans notre corpus, les silences sont souvent mêlés. L'indicible concerne la violence et il est en partie culturel – la censure et le processus de civilisation pesant sur ces motifs. Le silence est aussi un refus des discours stéréotypés sur les truands et de la littérature bavarde. Il se fonde sur la conscience d'une crise du langage et indique une volonté d'agir plutôt que de parler.

Ce mutisme est présent dans les trois aires culturelles³, mais il caractérise surtout les gangsters. Nous nous intéresserons en priorité aux œuvres américaines qui se défient des bavard-

1. Voir FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, *op.cit.*, p. 133 : « le silence et le secret abritent le pouvoir, ancrent ses interdits ; mais ils desserrent aussi ses prises et ménagent des tolérances plus ou moins obscures »

2. VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985, p. 67. Dans l'ensemble, nous nous appuyerons souvent sur cette étude et notamment sur son chapitre théorique concernant le silence (*ibid.*, pp. 65-85).

3. On peut d'emblée indiquer que la LTI présente des effets de silencieux par sa fréquente utilisation des euphémismes ou par la connotation d'expressions auparavant quelconques. De nombreux linguistes, dont Viktor Klemperer, ont remarqué que les plus graves conséquences se cachent derrière les mots les plus anodins : les nazis n'éliminent pas les opposants, ils s'en « occupent » (*betreuen*) ; on n'est pas déporté mais « parti en voyage » (*abwandern*) ; le verbe « se déclarer » (*sich melden*) reçoit une abominable signification, liée à la Gestapo, tout comme le verbe *holen* (« venir chercher »). Ainsi, le linguiste Christopher Wells conclut : « the whole nazi style is one of *Verschleierung* » (« tout le style nazi est un style de *Verschleierung* [masquage] »). À l'instar de l'exécution capitale dans la production culturelle, la violence et la répression sont escamotées par le langage. Cependant, de plus amples recherches seraient nécessaires pour confirmer cette intuition pour les œuvres de la période nazie. Voir KLEMPERER V., *LTI*, *op.cit.*, pp. 242-243 et WELLS Christopher J., *German : A Linguistic History to 1945*, Oxford : Oxford University Press, 1985, p. 418.

dages. Elles n'éliminent pas seulement les traîtres, mais aussi les phrases inutiles pour se démarquer littérairement. Cet escamotage donne lieu à une esthétique mutique, signe d'une menace larvée. Un effet de silencieux parcourt les romans américains tandis que *die Dreigroschenoper* fait preuve de discrétion pour s'intégrer dans l'industrie culturelle et la miner. À travers les silences des truands, les mots deviennent dangereux et se teintent d'action.

3.1.1. Éliminer les bavardages

Plus qu'une stratégie pour échapper à la police ou préparer un mauvais coup, le mutisme est un trait spécifique aux truands : « he was naturally a silent type », dit-on de Tony dans *Scarface*¹. De fait, le bavardage est souvent extérieur à la pègre. On parle plus des truands qu'ils ne parlent d'eux-mêmes, ce qui permet, au théâtre par exemple, aux autres personnages de préparer l'entrée en scène des criminels, comme dans *Mon Homme* de Carco ou *Schinderhannes* de Zuckmayer ou *Die Dreigroschenoper*. D'autres récits peuvent utiliser les figures du détective ou du journaliste pour parler des truands. Ainsi, dans ses reportages, Kessel se présente comme un « curieux », extérieur à ce monde et auquel il faut tout expliquer : « Tu ne connais pas la vie. Tu ne comprends pas à demi-mot [...] »², lui dit Hippolyte. Dans tous les cas, c'est un étranger à la pègre qui rend la parole nécessaire.

Mais cette parole est souvent proche de la trahison. Elle peut être trompeuse pour le « cave » – comme on l'a vu chez Kessel – ou dangereuse pour le truand. Le laconisme indique d'abord qu'on ne collabore pas avec la police. Chez Cendrars, le patron d'un bar d'affranchis « se tient dans un coin sans jamais élever la voix et comme un qui n'a rien vu »³. Voix et vue sont associées pour avertir que cet homme ne sera jamais un témoin ; il ne parlera pas au-delà d'une certaine limite. Se garder du bavardage signifie souvent éliminer le bavard. Les gangsters sont bannis et exécutés dès qu'ils commencent à parler – et pas forcément à la police. Tony dans *Little Caesar* est tué quand il veut se confesser à l'église ; Red McLaurin dans *Louis Beretti* parce qu'il parle trop aux femmes. Celui qui dépasse les bornes de la parole est nommé *Spitzel*, *Plaude-rer* (« bavard »), *stool-pigeon* ou « mouche » et tombe particulièrement bas dans la hiérarchie de la pègre, aux yeux des truands comme des policiers. Situé entre deux mondes – celui de la parole et du silence –, l'indicateur est aux limites de l'humanité⁴. Chez Hammett, il est une figure de la déchéance, proche du reptile, presque toujours drogué et forcé de parler pour satisfaire son

1. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 47 : « Par nature, il était du genre silencieux ». Pareillement, Louis Beretti, même quand une jolie femme le questionne, ne peut parler de lui : « that was an inherent impossibility » (CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 72).

2. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 79.

3. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 43.

4. Par exemple, un truand des reportages de Kessel s'empporte contre ces individus qui appartiennent aux deux mondes : « À la police, voyez-vous, je n'en veux jamais. Ils font leur métier et je me rends compte que la société en a besoin. Parce que si tout le monde était comme moi, naturellement, il n'y aurait plus de vie possible. Et pourtant les policiers m'ont cassé deux côtes et les poignets. Mais ça, c'est le jeu, c'est régulier. Tandis que les autres, les mouches, il n'y a pas de pardon pour eux » (KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 56).

vice¹. En France, on joue sur un terme argotique désignant les affranchis. Un patron de tripot dit ainsi des indicateurs : « Ce ne sont pas des hommes »². Limite entre le « cave » et l'affranchi, limite du gang, limite de l'humanité : le mutisme est une frontière de la truanderie.

Aux États-Unis, cette démarcation est aussi stylistique. Elle est un trait esthétique qui reflète une mentalité particulière, *hard-boiled*, face aux expressions d'une société alanguie. Comme on l'a dit, Louis Beretti est un personnage qui, au sein du roman, s'oppose à d'autres textes : les articles de journaux le transforment en héros et les livres de sa femme souhaiteraient un soupirant courtois³, jouant la sérénade et écrivant des poèmes, en somme bavard comme Red McLaurin qualifié de « romantique »⁴. Le meurtre de ce dernier par le laconique Big Italy signifie le refus d'une littérature volubile, traîtresse et efféminée. Conformément à la tradition du western et du *silent strong man*, un homme digne de ce nom préfère agir que bavasser. Le « style objectif » du polar incline à présenter les personnages sans les faire parler. Dans *Little Caesar*, après une série de portraits consacrés aux membres de la bande, détaillant leur physique et parfois narrés en focalisation interne, un très bref chapitre décrit Rico devant une glace. L'élément spéculaire ne donne pas lieu à une introspection ; on reste à la surface du reflet. Rico ne prononce pas une parole et, pourtant, le lecteur est informé de la vanité, des prétentions d'élégance et de la violence du personnage⁵.

Ces préférences stylistiques traduisent une défiance envers les grands mots, les textes de loi corrompus, les articles mensongers et les belles phrases de la littérature. La critique a déjà remarqué que le roman *hard-boiled* se méfie de l'éloquence. Son style sans fioriture traduit la croyance implicite que volubilité et élégance de l'expression sont la preuve d'une incapacité à résoudre efficacement un problème⁶. La phrase du détective de Hammett, le Continental Op, est connue : « I don't like eloquence : if it isn't effective enough to pierce your hide, it's tiresome ; and if it is effective enough, then it muddles your thoughts »⁷. En effet, le style de Hammett et celui d'autres auteurs *hard-boiled* se caractérisent par la concision et la simplicité : phrases brèves, ellipses et vocabulaire quotidien constituent leurs principaux outils rhétoriques⁸. La langue suranglicisée est celle des personnages maniérés (le poète Burke Pangburn dans « The Girl with the Silver Eyes » ou l'homosexuel Gutman dans *The Maltese Falcon*) dont les circonlocutions contrastent avec le franc-parler du détective. Le style lapidaire n'est donc pas réservé aux truands, mais il révèle une mentalité propre aux *tough guys* dont font

1. Voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., p. 82.

2. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 49.

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, op.cit., p. 149.

4. *Ibid.*, p. 7 : « Red was Irish and romantic ».

5. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 31 : « Rico was a simple man. He loved but three things : himself, his hair and his gun. He took excellent care of all three. »

6. Voir GREBSTEIN Sheldon, « Hemingway and His Hard-Boiled Children », in MADDEN David (sous la dir. de), *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1968, p. 33.

7. HAMMETT D., « Zig-Zags of Treachery », op.cit., p. 99 : « Je n'aime pas l'éloquence : si elle n'est pas assez convaincante pour percer votre carapace, elle vous ennuie, et si elle vous convainc, elle trouble vos pensées. »

8. À titre d'exemple, une étude a déterminé que, dans la prose hammettienne, 77 % des mots employés étaient monosyllabiques (MARLING William, *Dashiell Hammett*, Boston : Twayne, 1983, pp. 44-46).

partie les gangsters. Il permet de distinguer les personnages veules des « vrais » durs, qui sont *straight* dans tous les sens du terme : directs, « réglo » et hétérosexuels.

Le mutisme provoque inévitablement une tension dans l'écriture. Le truand qui se respecte ne parle pas et pourtant, c'est justement celui dont on voudrait narrer les exploits. Quand le journaliste Bill accompagne Louis Beretti, l'antagonisme est flagrant : « He [Louis] thought to an end that was secrecy ; and Bill always thought to an end that was publicity »¹. La tension entre silence et écriture – incarnée par le journaliste intrépide – peut engendrer et structurer tout un récit. Dans « Kick-Back », Harrigan est convoqué par les truands qui veulent le faire taire : avant même qu'il n'entre dans le bureau de Crocker, un des nervis tente de l'étrangler, puis le chef propose d'acheter son silence. Après son évasion et l'accident de voiture, Harrigan se retrouve dans une situation inverse : les truands veulent le faire parler et entreprennent même de lui ouvrir le ventre. Après une nouvelle évasion, c'est le rédacteur en chef qui impose le silence en refusant de publier l'article. Mais qu'est-ce que « Kick-Back » si ce n'est l'histoire que Harrigan n'a pu écrire ? Le silence est ainsi producteur de texte.

Les personnages luttent en quelque sorte contre le récit qui les contient. Le chapitre XXIV de *Louis Beretti* en offre un curieux exemple. Louis se rue chez lui pour éliminer les gangsters qui tentent d'enlever sa famille. Alors que la plupart des scènes de violence ont été traitées avec ellipses et discrétion, celle-ci est à la limite de la caricature. Comme dans un tabloïd, on donne des détails macabres sur la manière dont Louis fait exploser la cervelle de ses assaillants. On nous informe subitement qu'il est expert en arts martiaux et, de toute manière, Louis est tellement enragé qu'il lance ses revolvers à la figure des kidnappeurs plutôt que de faire feu. Il est un héros invincible, triomphant malgré les balles². Par son exagération et son style enflé, ce chapitre semble avoir été greffé au reste du roman. En effet, l'effraction des kidnappeurs correspond à l'irruption d'une autre écriture dans *Louis Beretti*, celle du journal à sensation. D'une part, le chapitre XXIV commence par une analepse particulièrement marquée : alors que le chapitre précédent se termine sur Louis téléphonant à sa femme prise en otage, l'autre s'ouvre sur Margaret en train de lire un journal avant que n'arrivent les truands³. Cette analepse donne l'impression d'une rupture dans le récit, distinguant le chapitre du reste du roman. D'autre part, la mention du journal a une fonction proleptique puisque, deux chapitres plus tard, Bill, saoul, écrit un article haut en couleur, sur cette bagarre, à laquelle il n'a pas assisté. En d'autres termes, le chapitre XXIV pourrait bien être la réécriture journalistique d'une tuerie, qui sans la pochardise de Bill aurait été éludée par la narration discrète de *Louis Beretti*. Cet article est comme une métalepse où le récit devient trop bavard sous l'influence de l'alcool. Il est en tout cas dénigré par Louis et même par Bill, une fois dessaoulé⁴. Le roman se clôt ainsi sur le

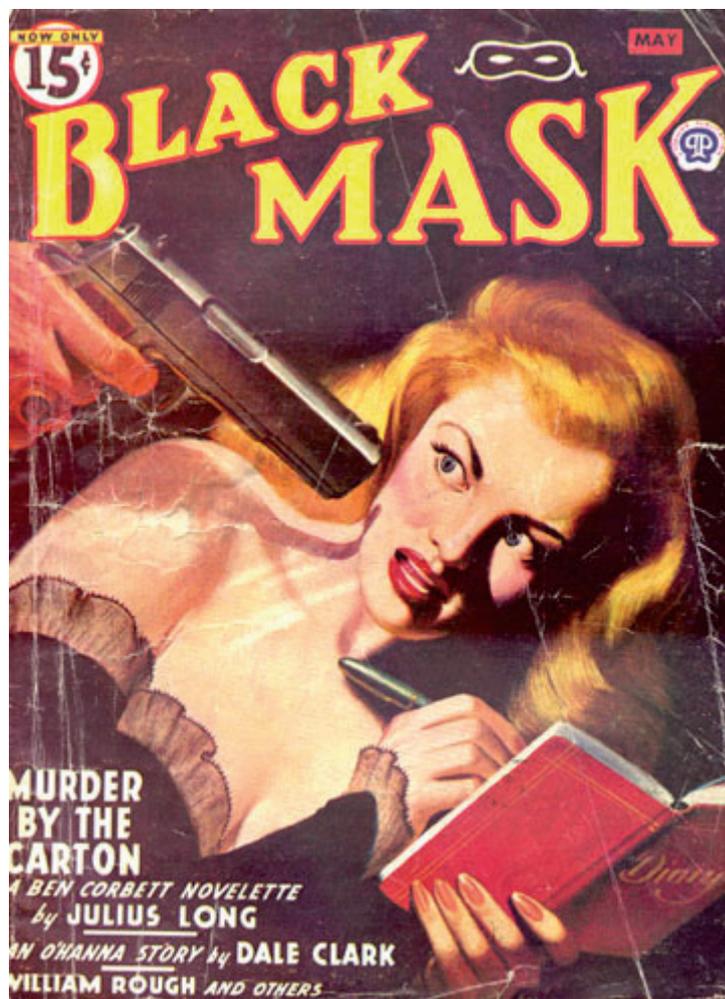
1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 257 : « Il [Louis] réfléchissait toujours dans un objectif de discrétion ; et Bill réfléchissait toujours dans un objectif de publicité ».

2. *Ibid.*, p. 275 : « Louis' bodey jerked as the first heavy slug tore through him, and it jerked again, as the second one hit him with force enough to fell any mortal. » (« Le corps de Louis eut un soubresaut lorsque la première balle de gros calibre lui traversa la poitrine et il en eut un autre lorsqu'une deuxième balle le frappa avec assez de force pour tuer tout mortel »).

3. *Ibid.*, p. 271 : « Margaret had been lying in bed reading a newspaper [...] ».

4. *Ibid.*, p. 283 : « But it had looked like a great story when he began. Now, in a tremendous revulsion of feeling,

reniement de ce qui vient d'être écrit. Le paroxysme du récit donne lieu à une rature que l'on s'empresse de dénoncer. *Louis Beretti* semble en avoir trop dit.



La dynamique du polar : la violence contre l'écriture

3.1.2. Les effets de silencieux

Si cette tension peut aboutir à des explosions, c'est aussi que la violence est déjà contenue dans le mutisme des truands. Le silence est chargé de potentialités¹. Il y a souvent une menace

it all looked like a twaddle to him » (« Pourtant, lorsqu'il avait commencé, cela lui semblait être une bonne histoire. Maintenant, une fois l'émotion évacuée, cela lui semblait un tissu de niaiseries »).

1. Pierre Van den Heuvel pressent cette idée quand, dans l'impossibilité de la formuler en termes théoriques, il a recours à la métaphore : « le silence ressemble souvent au *sommeil* du discours qui se repose, mais que l'on sent chargé d'une énergie au repos. [...] Source d'énergie nouvelle, l'immobilité suggère alors le potentiel du dicible

larvée chez ces personnages qui signifient plus qu'ils ne disent. La femme de Louis craint son laconisme¹. Les yeux assassins suffisent à asseoir l'autorité. Rico et Big Italy commandent à leurs sbires par un regard menaçant². On peut rapprocher cette menace sourde de la question de la violence. La censure et le processus de civilisation amènent à refouler la brutalité. Dans *Black Mask*, Shaw refusait certaines expressions jugées indécentes³. Au demeurant, une publication aux termes trop crus pouvait tomber sur le coup des *Comstock Laws* – interdisant l'envoi postal de tout matériel « obscène » – tandis que, pour le cinéma, le Hays Office a institué une liste de mots à proscrire. Cependant, plus que la censure, cette discrétion s'explique par l'inquiétude qu'inspire une violence occultée mais toujours susceptible d'éclater. Conformément aux réflexions d'Elias, la civilisation n'a pas supprimé la violence ; celle-ci demeure en coulisses⁴. Le mutisme et les murmures des gangsters renvoient à un ailleurs, comme avec Big Italy : « his composed, low, toneless voice, which for some reason always commanded attention wherever it was heard, and more often than not had an effect utterly different than the intent of the words it uttered »⁵. Quand ils parlent, les truands signifient qu'ils sont à la limite de la civilisation, entre dialogue et agression. Leurs silences sous-entendent une violence prohibée.

De nombreux personnages s'expriment par allusions menaçantes. On pourrait presque parler à cet égard d'un « effet de silencieux » tout comme Leo Spitzer parlait d'un « effet de sourdine » chez Racine⁶. Dans les paroles des truands, certains procédés stylistiques enveloppent la violence en même temps qu'ils la suggèrent. La menace est mise en valeur par sa retenue. On se contentera de quelques exemples. Il peut s'agir d'une aposiopèse qui laisse

puisque l'on sait le silence capable de tout, de générer la parole la plus inattendue, celle qu'on craint comme celle qu'on désire : le silence peut tout dire » (VAN DEN HEUVEL P., *Parole, mot, silence, op.cit.*, p. 78).

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti, op.cit.*, p. 259 : « There was something admirable in that quality of silence in Louis, but there was something sinister in it, too » (« Il y avait quelque chose à la fois d'admirable et de sinistre dans le mutisme de Louis »).

2. *Ibid.*, pp. 279-280 : « [his] eyes, which told nothing of the thoughts back of them, but always looked menacing » (« [ses] yeux, qui ne révélaient rien de leurs arrière-pensées, mais qui avaient toujours l'air menaçants »).

3. On peut citer à ce propos cet exemple d'ellipse lorsque, dans *The Maltese Falcon*, un jeune nervi répond fraîchement à Sam Spade : « The boy spoke two words, the first a short guttural verb, the second "you" » (HAMMETT D., *The Maltese Falcon, op.cit.*, p. 357 : « le garçon dit deux mots, le premier étant un verbe bref, guttural, et le second you »).

4. Ainsi, dans *Red Harvest*, le détective remarque la peur de Dinah lorsque la violence est explicitement formulée : « – Every time I mention killing, you jump on me. [...] Nothing we say or don't say is going to make Whisper for instance –

– Please, please stop ! I am silly. I am afraid of the words » (HAMMETT D., *Red Harvest, op.cit.*, p. 106 : Chaque fois que je mentionne le fait de tuer, tu me tombes dessus. [...] Rien de ce que nous dirons ou ne dirons pas ne pourra empêcher Whisper, par exemple...)

– Arrête, arrête s'il te plaît ! Je suis idiot. J'ai peur des mots »).

5. CLARKE D.H., *Louis Beretti, op.cit.*, pp. 38-39 : « sa voix calme, basse, sans timbre, qui forçait l'attention, on ne savait trop pourquoi, quelles que soient les circonstances, et très souvent produisait un effet qui dépassait largement le sens banal des mots prononcés ».

6. Voir SPITZER Leo, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 208-335.

en suspens le sort réservé aux récalcitrants : « I thought I heard you say something [...] an' if you had — »¹, dit Big Italy à McLaurin. L'interruption de la phrase préfigure l'habituelle ellipse des meurtres dans *Louis Beretti*. L'avertissement de Big Italy fait aussi intervenir un verbe de modalisation (*to think*). Le fait n'est pas affirmé comme certain mais sa possibilité enclenche un processus psychologique. Big Italy réfléchit en silence et sa réflexion mène, quelques années plus tard, à la mort de McLaurin². Surtout, ces modalisateurs déclenchent une réflexion chez le destinataire. Des tournures verbales comme *should*, *ought to* ou *had better* sont courantes pour travestir les menaces en conseils : l'interlocuteur ferait bien de réfléchir. Quand Louis se réfugie dans un restaurant, le patron lui demande comment il va, ce à quoi il répond : « You ought to know [...]. I've been here for the last hour, haven't I ? »³. Le *ought to* a ici valeur de supposition (le patron est censé savoir) et de conseil (le patron ferait mieux de savoir). La *question tag* est à la fois interrogative (Louis demande une confirmation) et injonctive (il impose sa version des faits). Le conseil est une forme de litote, figure par excellence de cet effet de silencieux. Quand les truands disent « accident », « problème » (*trouble*) ou « faire une balade » (*taken for a ride*), ils parlent de meurtre ; quand Louis part intimider quelqu'un en le passant à tabac, il dit simplement : « I gotta whisper some advice to a guy up there »⁴. En revanche, quand le narrateur prend en charge cette violence, il peut recourir à l'euphémisme, qui cherche à atténuer l'information. Quand Tony Scarface se fait arrêter, les policiers « handcuffed him none too gently »⁵ et quand il tue Rinaldo, on utilise avec réticence une expression des bas-fonds : « In the language of their kind, Tony let him have it »⁶. L'indéfini est une manière de ne pas nommer la mort. L'expression *to let somebody have it* est suffisamment courante pour être reprise dans un titre de film de G-Men (*Let 'em Have It*, Sam Wood, 1935) et quand Big Italy décide de tuer McLaurin, il le prévient : « you're going to get yours »⁷. Tous ces procédés ne cherchent pas l'ambiguïté, ni même la dissimulation. À chaque fois, la menace est claire mais elle demeure implicite. L'avertissement pèse d'autant plus lourd que la violence est informulée.

Cet effet de silencieux déborde le cadre du lexique et de la syntaxe. Les gestes, les mimiques, l'intonation font sentir une menace. Chez Trail, Tony parle « coolly » ou « gently » dans les situations les plus tendues. Dans *Red Harvest*, Max Thaler, un des chefs truands de la ville, parle si doucement qu'il est surnommé « Whisper » et sa bouche se fait plus fine quand il

1. *Ibid.*, p. 9 : « J'ai cru t'avoir entendu dire quelque chose [...] et si jamais... »

2. Ainsi, peu avant le meurtre, quand un truand plaisante en disant que McLaurin parle trop aux femmes, le verbe *to think* réapparaît : « Big Italy turned his bright eyes *thoughtfully* upon Red McLaurin [...]. Big Italy had been looking *thoughtfully* at Red McLaurin for many years. He certainly did talk a lot to the dames » (*ibid.*, pp. 118-119, nous soulignons). Le processus psychologique connaît son aboutissement et Big Italy prononce immédiatement l'arrêt de mort de son ami.

3. *Ibid.*, pp. 123-124 : « Tu devrais le savoir [...]. Je suis là depuis une heure, non ? »

4. *Ibid.*, p. 54 : « j'ai quelques conseils à murmurer à un gars là-bas. »

5. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 115 : « le menottèrent sans ménagement ».

6. *Ibid.*, p. 112 : « comme ils disent, Tony lui en mit une ».

7. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, p. 119.

profère des menaces¹. Plus que les mots, c'est la manière de les prononcer, leur situation d'énonciation qui indiquent leur polysémie. La parole peut contredire les événements, prenant une valeur d'antiphrase, comme souvent dans la bouche de Big Italy qui abat ses ennemis en leur disant : « Here's luck »².

Cela se vérifie dans les films, avec le jeu des acteurs. En effet, le cinéma parlant permet des plages de silence expressif. Contrairement à un gangster de film muet comme Bancroft dans *Underworld*, tout en explosions (de rire, de colère, de dynamite), certains acteurs intériorisent leur menace, qui perce par un rictus (le sourire sadique de Cagney, la lèvre de Bogart qui se retrousse), par un regard (les yeux exorbités de Robinson dans *Little Caesar*) ou par une attitude générale : dans *Bullets or Ballots*, Bugs Fenner (H. Bogart) parle par monosyllabes, les mains dans les poches, immobile, les yeux mi-clos. L'acteur n'a pas besoin d'ouvrir la bouche pour faire sentir la violence qu'il recèle. Il peut teinter ses paroles de violence par une intonation ou un geste. Dans *Angels with Dirty Faces*, l'avocat véreux Frazier (H. Bogart) cherche à convaincre Rocky d'endosser la responsabilité pour ses associés. Après quelques tergiversations, le truand accepte. Cagney rejoue alors une scène antérieure, où le jeune Rocky en maison de correction s'entretenait avec Jerry pour le persuader de le laisser assumer seul leurs délits : « Don't be a sucker », lui conseillait-il. Face à Bogart, le conseil se fait plus insistant : « I know you're a smart lawyer (*plissement de front et de paupières*) very smart (*une pause*) but don't get smart with me (*pointant Bogart du doigt*) »³. Alors que Rocky endossait volontiers la peine de Jerry, le touchant amicalement, Cagney menace Bogart. Le « don't get smart » s'oppose au « don't be a sucker ». La répétition du *smart* produit une antanaclase : des compétences du juriste, on passe à sa roublardise puis à une possible trahison. Les gestes de Cagney accompagnent cette gradation. Ses mimiques introduisent la polysémie, son silence laisse planer la menace et son doigt préfigure le revolver qui va abattre Frazier. Avec une remarquable économie de moyens, les acteurs enrichissent leurs dialogues d'une violence latente.

Cette tension peut s'expliquer en termes de « recontextualisation ». Les paroles et leurs situations d'énonciation sont déplacées. Ces procédés circulent entre la pègre et la société respectable, et ce, de deux manières. Premièrement, ils ont été engendrés par l'introduction, dans les bas-fonds, des bonnes manières, issues du processus de civilisation. L'effet de silencieux est en quelque sorte l'acclimatation d'un discours civilisé à la sauvagerie des truands. Dans les films,

1. HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 53 : «When he talked his lips were paper-thin [...] : "Last night I advised you to go back to Frisco." His whisper was harsher than anybody's shout could have been. "Now I'm telling you"» (« quand il parlait, ses lèvres étaient aussi fines qu'une feuille de papier [...] : "Hier soir, je vous ai conseillé de rentrer à Frisco". Son murmure était plus hargneux que n'importe quel cri aurait pu l'être. "Maintenant, c'est un ordre" »).

2. Par ailleurs, Le truand dit continuellement à Louis de ne pas se mêler aux règlements de comptes (« You keep out of this »), mais il prend soin de l'inviter boire un verre ou deux quand il y a du grabuge : « You always tell me to keep out of it, but you always get me all steamed up on booze, and you know me when I'm all steamed up », remarque Louis (CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 199 : « tu me dis toujours de me tenir à l'écart de ça, mais tu me chauffes à coups de gnôle et tu sais comment je suis quand je suis sous pression »).

3. « Je sais que tu es un avocat malin, très malin, mais fais pas le malin avec moi. »

l'un des premiers personnages à employer ces procédés est Rolls Royce dans *Underworld*, dont le surnom connote richesse et silence : « I might say, sir, that I'm a Rolls-Royce for silence »¹ se présente-il à Bull Weed. Cet ancien avocat – donc un homme à la parole éduquée – est tombé dans la pègre et traduit ce qu'il voit par des euphémismes (« the great Bull Weed closing another bank account ») ou des références culturelles (« Attila, the Hun, at the gates of Rome »). Son langage châtié semble encore incongru à Bull Weed, mais avec l'ascension sociale des gangsters, ce style devient un lieu commun. Il est ainsi banal d'employer des expressions de l'honnête société pour désigner des activités criminelles. Dans une nouvelle de Burnett, quand on demande à un gangster comment il réussit à extorquer des fonds, il répond simplement : « It's a business secret »². Cette occultation des crimes sous des noms respectables est plus critique dans le *Dreigroschenoper* où les truands parlent de commerce (*Geschäft*) et de personnel (*Personal*) plutôt que de bande criminelle. Peachum est le « propriétaire de la firme "les amis des mendiants" »³, les ordres de Mackie sont des directives (*Direktive*), les pots-de-vin qu'il distribue sont des règlements (*Abrechnungen*) et l'élimination des autres bandits se fait en termes de licenciement (*Vorschuß geben, entlassen*). À la limite de l'effet de silencieux, ce déplacement des lexiques dissimule moins les crimes des bandits qu'il ne révèle celui des bourgeois.

Deuxièmement, les personnages de la bonne société peuvent à leur tour emprunter à la pègre ce langage policé. Dans *Little Caesar* de LeRoy, c'est un policier et non un gangster qui utilise le plus de sous-entendus menaçants. Devant les gangsters, Thomas Jackson prend une voix froide, sarcastique pour saluer ces « bright young men » et leur souhaiter un bon Noël. Il parle incidemment du véritable motif de sa venue et profère une menace impersonnelle⁴. Plus tard, il emploie des termes argotiques pour avertir Rico : « Someday, you and I are gonna take a ride [...] ». Cette parlure indique que le policier est à la hauteur des gangsters qu'il combat : il parle un langage qu'ils comprennent, celle de la violence larvée. D'autres personnages peuvent révéler leur truanderie par leurs emprunts linguistiques. Dans *Bullets or Ballots*, les banquiers qui emploient Kruger parlent un anglais irréprochable, mais changent de registre dès qu'ils menacent le chef mafieux : « ...if you make just one more mistake, you're through ». « What do you mean, through ? », rétorque Kruger auquel ils répondent : « There's just one way to interpret it »⁵. Ironiquement, le gangster ne comprend pas la litote, pourtant banale, quand son énonciateur est inattendu. Il est comme dépossédé de son propre langage et les banquiers apparaissent encore plus scélérats que lui. Quel que soit le locuteur, l'effet de silencieux traduit une tension entre des actes criminels et un discours civilisé. Par sa polysémie, il est aussi un enrichissement de la langue convenue.

1. « Je puis vous dire, Monsieur, que je suis la Rolls Royce du silence ».

2. BURNETT W.R., « Round Trip » (1929), in PRONZINI B. ET J. ADRIAN *Hard-Boiled : An Anthology of American Crime Stories*, op.cit., p. 57.

3. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 13 : « Besitzer der Firma "Bettlers Freunde" ».

4. « It's gonna be a tough break for a lot of birds » (« ça va être un coup dur pour pas mal de gars »).

5. « – Si vous faites encore une erreur, vous êtes fini. – Qu'est-ce que vous voulez dire : "fini" ? – Il n'y a qu'une seule manière de l'interpréter. »

3.1.3. Discrétion et contrebande

On le voit : ces silences ne sont ni insignifiants, ni inefficaces. Ils permettent l'action. Ils agissent de manière perlocutoire en instillant la crainte chez le destinataire, mais aussi parce qu'ils évitent de heurter les interdits. Ils aménagent des marges de liberté pour les truands et les œuvres. Le *Dreigroschenoper*, par exemple, partage avec certains de ses personnages une tactique de la discrétion leur permettant de s'intégrer au système capitaliste. Dans le corpus américain, les silences font place à l'action, mais donnent aussi plus de poids aux mots qui doivent être performatifs.

Qu'un mot soit prononcé et le pouvoir des truands est menacé. Qu'est-ce qu'une enquête si ce n'est une entreprise pour « faire parler » les protagonistes, les faits, les lieux, les objets. ? Les truands s'imposent donc par le silence. Dans *Le Testament du Docteur Mabuse*, le criminel couvre la parole des autres personnages. Lors de la première séquence, les bruits de la machine dissimulent les criminels et trompent Hofmeister. Plus tard, les discours enregistrés du docteur ne tolèrent pas la répartie. Tout le film peut même apparaître comme une conversation téléphonique interrompue, entre Hofmeister et Lohmann, suspendue à la révélation du nom de Mabuse. Grâce à la fonction perlocutoire des effets de silencieux, l'autorité se place en deçà de la langue. Le non-dit établit un rapport de connivence – plus ou moins forcée – entre les interlocuteurs. Les gangsters de Burnett profitent souvent de cette situation. Dans la nouvelle « Round Trip », George, un gangster de Chicago, décide de partir quelques jours pour Toledo. Dans la capitale du crime, il est un truand respecté car tout fonctionne en silence. Les portes s'ouvrent devant lui sans qu'il ouvre la bouche et il s'exprime très allusivement sur ses forfaits. Le crime est implicite car accepté. En revanche, George n'est rien dans une petite ville où les gens ne mâchent pas leurs mots. Cela commence par un chauffeur de taxi qui lui répond effrontément (« *Talking to me like that !* »¹, s'étonne George), puis un serveur le vexe en décelant son accent et en lui parlant italien. Enfin, la police décide de l'expulser de la ville sans raison : « you can tell it all to the judge »², répond un agent au gangster qui proteste. George s'en récrierait d'indignation s'il ne souffrait pas d'une extinction de voix. Le gangster est réduit à un mutisme impuissant dès que l'on parle contre lui. De manière comparable, Rico profite du silence pendant la majeure partie de *Little Caesar*³. La violence de Rico n'engendre pas d'explosion ; elle bâillonne tous les personnages⁴. Mais c'est un cri qui cause sa perte : celui d'une femme qui reconnaît l'un des meurtriers de Courtney. *Little Caesar* se déroule dans l'attente d'un hurlement qui aurait dû être poussé dès le premier crime. Une fois le silence déchiré, l'empire du gangster s'écroule.

1. BURNETT W.R., « Round Trip », *op.cit.*, p. 58. Nous soulignons.

2. *Ibid.*, p. 63.

3. Le braquage du *Bronze Peacock* est couvert par le bruit des convives et le meurtre de Courtney semble se dérouler en silence : Rico tire mais la détonation et les cris des témoins ne sont pas mentionnés. De même quand il abat Tony, le meurtre est insonore. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 89 : « Rico emptied his gun. Tony fell without a sound » (« Rico déchargea son revolver. Tony tomba sans un bruit »).

4. Il prévient ainsi ses acolytes : « If anybody gets yellow and squeals, my gun's gonna speak its piece » (« si l'un d'entre vous a les foies et commence à couiner, mon flingue aura son mot à dire »).

La discrétion est une vertu nécessaire pour s'intégrer au système capitaliste. L'idée est courante aux États-Unis : moins le truand se fait remarquer et plus il sera toléré. Brecht en fait un élément important du *Dreigroschenoper* qui s'appuie sur une tactique de la discrétion, autre forme de non-dit. Celle-ci s'incarne dans le personnage de Peachum. Alors que tous les regards sont tournés vers Mackie, son beau-père reste modeste¹. Pourtant, ce personnage est le plus puissant de la pièce. Propriétaire d'un joli capital (son entreprise et sa fille), il commande aux autres protagonistes : les mendiants exploités, les putains qui lui vendent Mackie, et Brown, forcé d'arrêter son ami. Contre le policier, Peachum use de menaces indirectes comme l'évocation des tortures infligées au chef de la police dans l'Égypte antique. Son pouvoir se résume en fait à un trouble de l'ordre public par les mendiants : les plus humbles reviendraient sur le devant de la scène et nuiraient au bon déroulement du spectacle de la riche société. Il est tentant de voir dans ce personnage une figure représentative de la tactique paradoxale du *Dreigroschenoper*. Peachum s'apparente souvent à un dramaturge. Propriétaire des costumes, il habille et déshabille les autres personnages. Son entreprise est un véritable théâtre de rue et ses employés se doivent d'être des « artistes »². Pourtant, la dramaturgie de Peachum s'oppose à celle de Brecht. Dès sa première réplique, le mendiant explique que son métier est « das menschliche Mitleid zu erwecken »³. Cette expression fait référence au théâtre aristotélicien auquel s'oppose le théâtre épique. Cependant, Peachum en figure aussi la critique. Si le mendiant se sert des procédés du théâtre traditionnel pour délier les bourses, Brecht se sert du mendiant pour dénoncer le théâtre bourgeois. À la fois tenant et contestataire du drame aristotélicien, Peachum dévoile les ficelles de son art. Ainsi, ses premières paroles, en direction du public, transgressent l'illusion théâtrale et exhortent à une révolution dramaturgique : « Es muß etwas Neues geschehen ». La subversion du théâtre bourgeois se fait par ses propres représentants.

Un tel travail de sape se constate pour l'ensemble du *Dreigroschenoper* au sein de l'appareil culturel. La reprise d'une pièce à succès, la forme de l'opérette agrémentée de jazz, les personnages frondeurs séduisant les bourgeois⁴ : tout ceci concourt à rendre l'œuvre acceptable

1. Matthias, par exemple, a bien conscience que Mackie est l'objet de tous les bavardages : « Viele Leute in London werden sagen, daß es das Kühnste ist, was du bis heute unternommen hast », dit-il pour l'enlèvement de Polly. En revanche, en une construction parallèle, il laisse Peachum se présenter selon ses propres termes : « Er selber wird sagen, dass er der ärmste Mann in London sei » (BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 17 : « Bien des gens à Londres vont dire que c'est là ta plus audacieuse action » ; « Lui-même dirait qu'il est l'homme le plus pauvre de Londres »).

2. Devant Filch, il détaille les différents costumes, mime les postures à prendre pour ensuite parler d'« art mendicitaire » (« Bettelkunst »). Plus tard, excédé, il s'écrie face à ses employés : « Ich brauche Künstler. Nur Künstler erschüttern heute noch das Herz. Wenn ihr richtig arbeiten würdet, müsste euer Publikum in die Hände klatschen » (*ibid.*, p. 29 : « c'est d'artistes que j'ai besoin. De nos jours, il n'y a plus que des artistes qui parlent au cœur. Si vous faisiez bien votre travail, votre public devrait applaudir ! »).

3. *Ibid.*, p. 11 : « d'éveiller la pitié chez les gens »

4. Ainsi la « Ballade vom angenehmen Leben » parle des « Abendteurer mit dem kühnen Wesen/[...] Die stets so frei sind und die Wahrheit sagen/Damit die Spießer etwas Kühnes lesen » (*ibid.*, p. 41 : « aventuriers à l'âme audacieuse/[...] Qui sont toujours libres et qui disent la vérité/Pour que les bourgeois puissent lire quelque chose d'audacieux »).

pour le « théâtre culinaire ». Néanmoins, cette intégration a pour dessein de miner la culture bourgeoise. L'« entrisme » littéraire du *Dreigroschenoper* se fonde sur la discrétion. En effet, pour Brecht, écrire la vérité nécessite la ruse¹. Entre autres stratagèmes, il cite la réécriture et l'infime subversion de textes déjà acceptés, donnant l'exemple de Confucius qui falsifia un almanach patriotique en changeant quelques mots². Plutôt qu'une attaque de front, il opte pour une résistance intérieure, infléchissant le sens par des transformations anodines. Le *Dreigroschenoper* participe de cette ruse en introduisant, sous des aspects triviaux, une critique du divertissement bourgeois. La contestation idéologique se loge dans l'appareil culturel. Peachum indique la marche à suivre. Le personnage le plus humble se révèle le plus puissant. Lorsqu'il prépare la manifestation capable de renverser Brown, il ordonne que les panneaux soient écrits avec une « écriture d'enfant »³. Quand le shérif vient l'arrêter, il met au point un stratagème pour lui résister. Il dit à ses mendiants de se cacher et de commencer à jouer de la musique dès qu'il prononce le mot « harmlos » : « das ist ja das Schlüsselchen, harmlos, dann spielt ihr irgendeine Art von Musik »⁴. La phrase est équivoque : *Schlüsselchen* peut être compris comme un « signal », mais signifie aussi « petite clé » indiquant la fonction herméneutique du terme *harmlos*. Celui-ci se traduit par « inoffensif » ou « anodin », qualificatifs qui s'inscrivent aux ruses de Peachum et du *Dreigroschenoper*.

La discrétion brechtienne, comme l'indiquait Peachum (« irgendeine Art von Musik »), opère notamment dans les chansons du *Dreigroschenoper*. Pièces de choix pour le divertissement culinaire, elles y immiscent une gêne par de constants décalages. Adorno note que ces chansons, au rythme de jazz simplifié, semblent abordables⁵. Pour Bloch, elles ont l'apparence anodine de celles que les bourgeois consomment habituellement⁶. Pourtant, les deux critiques en soulignent le caractère séditieux, Adorno allant jusqu'à parler des « traits démoniaques » de la musique de Weill⁷. Cette agitation qui couve sous le culinaire s'appuie sur des dissonances qui contrarient le plaisir du spectateur. Dissonance dramaturgique : la chanson interrompt l'action et morcelle la pièce. Dissonance temporelle : selon Adorno, la désuétude de la musique d'opérette sur une scène en 1928 fait sentir la désuétude des

1. Voir BRECHT B., *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, op.cit., p. 238 : « Es ist List nötig, damit die Wahrheit verbreitet wird » (« La ruse est nécessaire pour répandre la vérité »).

2. *Ibid.*, p. 231 : « Zu allen Zeiten wurde zur Verbreitung der Wahrheit, wenn sie Unterdrückt und verhüllt wurde, List angewandt. Konfuzius fälschte einen alten, patriotischen Geschichtskalender. Er veränderte nur gewisse Wörter » (« En tout temps, on a usé de ruse pour répandre la vérité, lorsqu'elle était étouffée ou cachée. Confucius falsifia un vieil almanach patriotique. Il se contentait de changer des mots »).

3. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 47.

4. *Ibid.*, p. 49 : « c'est bien le signal, inoffensif, alors vous vous mettez à jouer n'importe quelle musique ».

5. ADORNO T.W., « Zur Musik der Dreigroschenoper » in *Die Musik* (1929), repr. in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, op.cit., pp. 184-187.

6. BLOCH E., « Zur Dreigroschenoper » (1935), in *ibid.*, p. 193 : « Schlager dazu, süße und bittere, merkwürdig geschärfte, doch nicht angreifend. Dies Ungefährliche scheint dort vor allem, wo der Bürger lacht. Die Schlager scheinen dieselben, die er auch sonst tanzt [...] » (« Des airs à succès en outre, doux et amers, particulièrement piquants, mais rien d'agressif. Cet aspect inoffensif apparaît surtout là où le bourgeois rit. Ces airs ressemblent à ceux sur lesquels il danse ailleurs [...] »).

7. ADORNO T.W., « Zur Frankfurter Aufführung der "Dreigroschenoper" », *Die Musik* (1928), in *ibid.*, p. 183.

représentations bourgeoises. Dissonance quant aux attentes des spectateurs : ceux-ci s'attendent à rire et rient effectivement quand Polly se met en scène pour chanter la chanson de « Seeräuber-Jenny » ; puis, leurs rires s'estompent car la jeune femme leur chante une histoire de révolution sanglante et les prévient : « Meine Herren, da wird wohl Ihr Lachen aufhören/Denn die Mauern werden fallen hin »¹. Dissonance musicale enfin : dans ces chansons, l'acteur ne doit pas se laisser entraîner par la mélodie mais chanter contre la musique² ; les *Songs* sont particulièrement instables. Bloch remarque que la chanson de « Seeräuber-Jenny » qui devait égayer le repas de noces. Cette mélodie entraînant possède un rythme (4 quarts de temps) proche de celui de la marche funèbre, sensible dans l'intervalle précédant le mot « töten » (« tuer ») ou avec les arpèges entre « Schiff » et « Segel »³. Les chansons sont un divertissement précaire ; elles contrarient le plaisir du public qu'elles auraient dû satisfaire. Pour reprendre l'expression de Bloch, les bandits brechtiens sont des contrebandiers anarchistes : ils déposent clandestinement une charge explosive au sein même du divertissement.

Loi du silence chez les gangsters ou discrétion brechtienne, le non-dit permet de sauver les apparences face à l'ordre établi. Le crime ne peut être puni s'il n'a pas été nommé ; un criminel ou une œuvre sont acceptables s'ils se conforment aux règles sociales. Le mutisme reste une couverture pour des agissements répréhensibles, et de ce fait chaque mot peut contenir une charge insoupçonnée.

Le silence permet l'action car les mots cèdent la place aux événements. Les agissements du gangster parlent pour lui. Son apparition concorde avec le début de l'action : des films comme *Little Caesar* ou *Scarface* commencent par un braquage ou un meurtre avant même que le personnage n'ouvre la bouche. La venue au monde de Beretti est synonyme d'agitation puisqu'elle survient lors de la fusillade qui ouvre le roman, donnant au gangster son titre de « born reckless »⁴. Le factuel prévaut sur les palabres pour Louis : « Explanations didn't count in his world. What happened was all that mattered »⁵. L'action éclipse les discours.

1. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 23 : « Là, Messieurs, vous cesserez de rigoler/Car les murs seront tombés ».

2. Ainsi, Brecht précise dans ses *Anmerkungen* : « Was die Melodie betrifft, so folgt er [der Schauspieler] ihr nicht blindlings : es gibt ein Gegen-die-Musik-sprechen welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartknäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen » (*ibid.*, p. 69 : « en ce qui concerne la mélodie, il [l'acteur] ne doit pas se contenter de la suivre aveuglément : il y a une manière de parler-contre-la-musique qui peut produire d'excellents effets, résultant d'un prosaïsme farouche, indépendant de la musique et du rythme, qui ne la corrompt pas »).

3. BLOCH E., « Lied der Seeräuber-Jenny in der *Dreigroschenoper* » (1929), in *ibid.*, pp. 195-197.

4. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 47 : « né agité »

5. CLARKE D.H., *ibid.*, p. 267 : « Dans le monde qui était le sien, les explications n'avaient pas cours. Seuls les faits avaient de l'importance. ». Signalons que, même si les gangsters américains remportent la palme du laconisme, une idée similaire est formulée par Bouve dans *L'Équipe* quand il coupe court aux négociations de Bobèche : « Les boniments, moi, t'uses ta salive pour de rien. Tu as voulu qu'on s'explique. C'est tout ? » (CARCO F., *L'Équipe*, *op.cit.*, p. 223).

Nous ferons deux remarques à ce propos. Premièrement, il faut se garder de penser que cette primauté de l'action est dénuée d'idéologie. Au contraire, ce silence est un mythe qui donne la vision d'un monde avant tout pratique : « Le spectateur a ainsi l'illusion d'un monde sûr, qui ne se modifie que sous la pression des actes, jamais sous celle des paroles », écrit Roland Barthes à propos de la désinvolture du gangster¹. Ce discours s'impose car il se présente comme indiscutable. Il n'est pas formulé mais donné, dénonçant *a priori* toute tentative de débat. Cette évacuation du *logos* au profit de l'action est ainsi un puissant outil de persuasion idéologique.

Deuxièmement, ce mutisme peut revaloriser le mot. Contrairement aux journalistes, les truands parlent peu mais efficacement. Ils savent qu'un terme mal choisi pourrait avoir des conséquences désastreuses : « Ils parlent peu, ces hommes, car ils sont susceptibles, chatouilleux, méfiants et détestent la raillerie. Et puis ils connaissent tous le prix du silence, comme tous ceux qui mènent une vie dangereuse... »². Le silence peut coûter cher. Il faut économiser ses paroles. On se tait pour ne pas se faire indicateur, mais inversement d'autres truands peuvent parler au bon moment pour échapper à la police. Tony, dans *Scarface*, a beau être du « genre silencieux », on lui reconnaît une éloquence³, dont il use à bon escient : « the wily Tony had been grimly silent at the right moments and suavely voluble at others, with the result that he convinced his family, just as he had the detectives, that he had nothing to do with Spingola's demise »⁴. Son mutisme est choisi comme ses paroles ; il est un sens de l'à-propos.

Autre motif de silence : la possibilité d'une rixe entre truands. Lors des négociations, il faut choisir avec précaution les termes employés. Ainsi, dans *Little Caesar*, quand Rico et Pete Montana discutent pour éviter une guerre des gangs, ils déploient des trésors de diplomatie, remarqués par un lieutenant qui commente : « That's the good word »⁵. Dès lors, un terme – même banal – prend de la valeur quand il est employé par un gangster. Bat Carillo, la brute du gang Vettori, consacre l'ascension de Rico en un mot : « Carillo was not careless with the word "boss" ; it was not a conventional expression ; when he said "boss" he meant it »⁶. Loin d'être une dévalorisation du mot, le mutisme permet une réévaluation de la parole.

Les mots des truands sont efficaces et l'emploi qu'en font les romans américains doit servir l'action. Face à l'inflation des discours, le polar propose un mot agissant, frappant de tout son poids le personnage et le public. La première phrase de *Louis Beretti* déclenche une fusillade qui conduit à la naissance du héros, le verbe se faisant ainsi créateur. Ce coup de revolver est inchoatif. Il enclenche un mécanisme de violence et d'écriture où l'action (la fusillade) passe avant le fait principal (la naissance de Louis) ou, plus exactement, l'action engendre le fait principal, la fusillade se terminant ainsi : « And that's how Louis Beretti was

1. BARTHES R., « Puissance et désinvolture », in *Mythologies*, *op.cit.*, p. 606.

2. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 44.

3. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 43 : « Undeniably he had a gift of gab far beyond the average boy of his education and environment » (« Il était clair qu'il avait plus de bagout que la plupart des garçons de son milieu et de son éducation »).

4. *Ibid.*, p. 21.

5. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 199 : « c'est le bon terme ».

6. *Ibid.*, p. 109 : « Carillo n'employait pas le terme "patron" au hasard ; quand il disait "patron", il le pensait. »

born »¹. Le mot de la fin n'est pas moins performatif. Louis, excédé par les racontars des journalistes et de sa femme, clôt le roman jugé trop bavard : « Shut up ! »

S'il ne sert pas l'action, le mot est superflu. Même les descriptions ne doivent pas donner lieu à une contemplation, mais préparer un choc. À la fin du premier chapitre de *Fast One*, alors que le héros fait face à des gangsters menaçants, le narrateur s'alloue une dizaine de lignes pour décrire les lieux. Cette description n'est pas seulement représentative du polar par sa brièveté mais par les éléments qu'elle met en place : un coffre-fort, des fusils, une échelle, une porte dérobée. Plus qu'un sens symbolique ou un effet de réel, ces objets ont une utilité concrète, renfermant l'enjeu de la confrontation, permettant de menacer, d'entrer, de s'enfuir. La description se constitue d'éléments dramatiques qui s'offrent à un personnage agissant². Elle tend les bras à l'action ou, plus exactement, elle est teintée d'action. Ainsi, « Gundown » du même Cain débute par trois meurtres, rendus encore plus abrupts par les ellipses spatio-temporelles et le mutisme du criminel. On tue sans explication³ et tout mot ne servant pas l'action devient absurde (tel le phatique « Hello ! » que lance, dans son bain, un homme à son meurtrier). L'action passe avant tout et les phrases descriptives font office de clausules pour chaque assassinat. Ces quelques mots banals (« It became very quiet in the street », « It was raining, a little », « The water reddened. Faintly, the phonograph lisped 'Hi de ho'... »⁴), mis en valeur par les paragraphes, sont comme des hyperbates ironiques à ce massacre. Ces phrases creuses se chargent du poids du crime (la rue résonne encore de la fusillade, l'eau du bain se colore). L'action déborde sur la description et en revalorise les termes.

Les silences ont une portée esthétique et idéologique. Le mutisme profite de l'évacuation de tout débat pour s'imposer ou pour s'introduire dans un appareil culturel hostile. Les silences sont ainsi des charnières dans les relations de pouvoir, soutiens de l'autorité ou de

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 5 : « Et ainsi naquit Louis Beretti ».

2. B. Tadié a également étudié le rapport des protagonistes du polar et de leur environnement qui, plutôt que de présenter des indices à interpréter, fournit des objets qui sont autant de portes d'entrée pour le crime. Pour illustrer cette perspective sur le monde, il cite un passage de *Red Harvest* de Hammett. Le détective, se saoulant avec Dinah Brand, la vamp locale, explique qu'il commence à être contaminé par la corruption de la ville et rapporte de la cuisine un pic à glace : « Il y a deux jours, si par hasard j'y pensais, c'était comme à un outil approprié pour briser des morceaux de glace. » Je fis courir mon doigt le long des quinze centimètres de la lame arrondie, jusqu'à son extrémité pointue. « Pas mal pour épingle ses vêtements sur le corps d'un type. C'est le genre de pari que je me tiens, je ne te mens pas. Je ne peux même plus contempler un briquet sans songer à le remplir de nitroglycérine en pensant à quelqu'un que je n'aime pas. Il y a un bout de fil de cuivre qui traîne dans le caniveau devant chez toi – fin, malléable, et juste assez long pour entourer un cou en serrant avec chaque extrémité ». Voir HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 142. Cf. TADIÉ B., « L'univers matériel du polar », in LEMARDELY Marie-Christine et André TOPIA (sous la dir. de), *L'Empreinte des choses*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 147-159.

3. Ainsi, Doolin donne un bel exemple du mutisme de la pègre quand il explique à son client à propos du tueur : « He didn't try to proposition any of you – he's the kind of guy who would figure killing was simpler » (CAIN P., « Gun Down », *op.cit.*, p. 211 : « Il n'a même pas tenté de vous faire une proposition – c'est le genre de type qui considère qu'il serait plus simple de vous tuer »).

4. *Ibid.*, pp. 201-204 : « Le calme se fit dans la rue » ; « Il pleuvait, un peu » ; « L'eau devenait rouge ; le phonographe chuintait "Hi de ho" ».

sa résistance. La parole des truands – surtout quand elle consiste à se taire – opère une réévaluation. Les termes n'ont pas la même valeur selon leur situation d'énonciation : avec les truands, les mots sont efficaces, voire fatals. Ils participent d'un enrichissement du langage, inventant de nouvelles expressions, déplaçant les interdits et dynamisant les œuvres. Les silences des truands sont ainsi un écrin pour les mots. Loin d'être insignifiants, ils s'opposent aux discours volubiles. En même temps, ils produisent du texte. Comme pour l'occultation de la mise à mort, la censure et l'indicible violence conduisent à des inventions stylistiques. L'interdit n'est pas un néant dans la représentation, mais un point d'appui pour la création.

3.2. Invention(s) de la langue populaire

Quand ils parlent, les truands se démarquent du registre commun, en recourant à la langue « populaire ». Celle-ci désigne généralement un emploi fautif par rapport à la langue normée, mais elle ne recouvre pas un phénomène homogène (sociolectes ou idiolectes). Pour des raisons pratiques, nous entendons par ce terme la langue familière, parole vive des individus pris dans le flux des échanges, mais surtout la parole des basses classes. À cette distinction peut s'ajouter celle faite entre la langue familière (*slang* ou *Umgangssprache*), comprises par la masse, et l'argot (*cant*, *Rotwelsch*) employés dans les bas-fonds¹. Il ne faut cependant pas strictement séparer ces registres. Le jargon de la pègre est loin d'être, à notre période, une langue complètement hermétique. Le *Rotwelsch* par exemple est un élément constitutif du berlinois. Plus généralement, les journalistes et les écrivains qui usent des mots des bas-fonds, mais aussi les nombreux dictionnaires de la langue verte ou encore les recherches des linguistes concourent à faire passer l'argot de la langue cryptique au sociolecte. D'aucuns y voient même une langue ornementale, bannière un peu usée d'un refus des normes, ou pour Barthes, des mots sans aucune fonction démiurgique qui marquent l'oisiveté du truand².

En tout cas, cette langue est ce qu'on peut appeler un « idéolecte »³. Outre le mythe de

1. Bien que les distinctions varient selon les linguistes, nous nous fondons sur les ouvrages suivants : CALVET Louis-Jean, *L'Argot*, Paris : PUF, 1994 ; GIRTLER Roland, *Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden*, Vienne – Cologne – Weimar : Böhlau Verlag, 1998 ; MENCKEN Henry L., *The American Language*, New York : Knopf, 2000 [1919]. Dans ce dernier ouvrage, Mencken explique que le langage des truands doit être théoriquement considéré comme un *cant*, bien qu'il soit un mélange de *slang* et d'argot. Le *slang* est en effet un langage très familier, considéré comme au-dessous du registre normal de langage, consistant en de nouveaux mots et en de nouvelles utilisations d'anciens mots. L'argot est plus propre à un corps de métier, une sorte d'idiolecte. Le *cant* est fondé sur l'exclusion : « One of the principal aims of cant is to make what is said unintelligible to persons outside the group, a purpose that is absent from most forms of argot and slang » (*ibid.*, p. 556 : l'un des principaux desseins du *cant* est de rendre inintelligible ce qui est dit aux personnes extérieures au groupe, un dessein qui n'est pas celui de la plupart des mots d'argot ou de *slang*).

2. Barthes parle à ce propos de « festons d'argot qui sont comme le luxe inutile (et donc aristocratique) d'une économie où la valeur d'échange est le geste » (BARTHES R., « Puissance et désinvolture », *art.cit.*, p. 606).

3. André Petitjean et Jean-Marie Privat appliquent à la langue populaire – conçue comme un *ethos* collectif – ce terme emprunté à Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (*L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin, 1980, p. 183) qu'elle définit ainsi : « même s'il est vrai qu'un énoncé est en général pris en charge par un locuteur individuel, il est également vrai qu'à un autre niveau d'analyse, l'énonciateur peut-être considéré

l'argot que Barthes impute à l'idéologie bourgeoise, il faut garder à l'esprit qu'un truand qui parle la langue du peuple peut conforter l'amalgame « classe laborieuse, classe dangereuse ». S'il s'en écarte, il sert à différencier les masses du délinquant. En tout cas, ce registre témoigne d'une place grandissante des figures populaires dans la production culturelle, accélérant un mouvement entamé au XIX^e siècle. Cet idéolecte reflète-t-il une peur des masses ou une sympathie à leur égard ? Est-il cantonné aux personnages criminels – donc stigmatisant – ou peut-il accéder à la respectabilité ?

Dans la mise en fiction du parler populaire, N. Wolf définit trois formules de « diction démocratique »¹. Outre le mode contractuel (la « langue contractuelle », standard, constitue la base du style littéraire), elle distingue le mode citationnel (la parole populaire entre dans l'œuvre à titre de citation) et le mode fusionnel (le paradigme populaire entre dans la langue littéraire comme fondement de la voix narrative). Dans la fiction, le parler populaire évolue donc entre les pôles de l'hétéroglossie et de l'assimilation. L'enjeu n'est pas seulement celui du réalisme langagier. Il est aussi politique car cette parole hiérarchise et exclut. La langue populaire est-elle subordonnée à une narration de langue normée ou lui laisse-t-on toute latitude ? L'œuvre reproduit-elle une exclusion des voix du peuple et des truands ou reconnaît-elle leur altérité ?

Les distinctions de N. Wolf se fondent sur le rapport entre dialogue et narration. Elles sont utiles pour le corpus romanesque, mais les questions se posent autrement pour les œuvres théâtrales et cinématographiques. Le statut de la langue populaire doit s'y déduire des rapports entre les protagonistes : ceux qui la parlent s'écartent-ils d'une norme ? Sont-ils compris par les autres ? Sont-ils dévalorisés par leur parole singulière ? Enfin, au cinéma, l'enregistrement sonore amène à considérer d'autres aspects de la parole truande (la tonalité, l'accent, etc.) : que signifient ces sonorités ?

Ne pouvant répondre à toutes ces questions, nous nous contentons d'étudier la place du registre populaire dans la parole truande et les rénovations du discours qu'il permet. Premièrement, si la langue populaire fait l'objet d'une attention accrue, elle s'intègre diversement aux œuvres, le « décloisonnement des voix » étant plus tardif en Europe qu'aux États-Unis. La hiérarchie énonciative et sociale est cependant fragilisée au cours des années 1930, quand les voix narratives se confondent avec celles des truands. Deuxièmement, cette intégration du parler populaire permet des innovations formelles, des audaces voire des révolutions lexi-

[...] comme le représentant et le porte-parole d'un groupe social, d'une instance idéologico-institutionnelle (sur le modèle de l'"idiolecte" et du "sociolecte", on pourrait proposer le néologisme d'"idéolecte" pour désigner la communauté propre à un ensemble d'individus appartenant à une même communauté idéologique) ». Voir PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT, « Les voies fictionnelles du populaire », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT (sous la dir. de), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz : Université Paul Verlaine, 2007, pp. 5-16.

1. WOLF Nelly, « Fiction et diction démocratiques », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT (sous la dir. de), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, op.cit., pp. 19-37. Précisons que nos réflexions, notamment pour le corpus français, s'appuient largement sur les travaux de Nelly WOLF (*Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris : PUF, 1990 ; *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2003, pp. 47-72) ainsi que sur l'ouvrage de MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Librairie Droz, 2001.

cales. L'emploi des mots argotiques permet d'exploiter leur expressivité, tout en usant de leur fonction cryptique au sein de la culture de masse. Enfin, ce nouveau lexique permet d'interroger et de redéfinir les termes des discours qui touchent aux truands : « qu'est-ce qu'on appelle crime ? » devient « qui parle quand on définit le crime ? ».

3.2.1. Émergence des voix populaires

L'entrée de la langue populaire dans la production culturelle n'est un phénomène propre ni à l'entre-deux-guerres ni aux truands. Au XIX^e siècle, certains romantiques prêtent attention aux figures du peuple, porteuses d'expressions vives, tandis que les romanciers naturalistes ouvrent leurs pages aux petites gens¹. Liée aux changements politiques, cette parole populaire s'affirme durant notre période, jouant un rôle majeur dans la formation d'une « conscience démocratique »² de la production culturelle. La montée des idéologies comme les courants socialistes ou les populismes de droite, attise les consciences de classe et les désirs d'une redistribution des pouvoirs. En France, les années 1930 constituent un moment d'effervescence avec le Front populaire pendant que la doctrine nationale-socialiste place le *Volk* au centre de son discours. Les nazis prétendent s'inspirer de Luther et parler une langue simple, en « considérant le peuple dans la gueule »³ tandis que Hitler dans *Mein Kampf* se définit avant tout comme un orateur (*Redner*) plutôt que comme un écrivain⁴.

Le discours nazi excepté, ces périodes d'agitation sociale concordent, selon N. Wolf, avec celles d'agitation démocratique dans la production culturelle, que leurs auteurs soient affiliés ou non à des groupes politiques. Les œuvres font au peuple une place de choix. Le théâtre d'*agitprop*, les œuvres de Brecht et de Döblin, le réalisme socialiste, le roman populiste de Léon Lemonnier, le roman prolétarien d'Henri Poulaille, des auteurs américains comme Hemingway ou, plus radicalement, Mike Gold : tous prennent le peuple pour objet et en font leur destinataire implicite. En effet, avec l'accès des masses à la culture, le peuple est à l'horizon de la réception de l'œuvre mais aussi de sa production. N. Wolf remarque que les « nouveaux auteurs », tels Eugène Dabit (*Hôtel du Nord*, 1929) ou Poulaille, sont issus d'un peuple auquel la République a appris à écrire. Pareillement, la plupart des écrivains de *Black Mask* – comme Daly ou encore Hammett – viennent de milieux modestes, n'ont pas fait les études alors exigées d'un littérateur et forment un prolétariat de la plume, statut qui sert d'argument publicitaire auprès des lecteurs de la *working-class*⁵.

1. Les frères Goncourt dans la préface de *Germinie Lacerteux* (1864) écrivent ainsi : « Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandés si ce qu'on appelle les "basses classes" n'avait pas droit au Roman » (GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris : Flammarion, 1990, p. 55).

2. WOLF N., *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, op.cit., pp. 11-18.

3. L'expression « Dem Volk aufs Maul schauen » est tirée de la *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) dans laquelle Luther expose ses principes de traduction. Elle est reprise, entre autres, par Goebbels lors d'un congrès du Parti en 1934 (voir KLEMPERER V., *LTI*, op.cit., p. 302).

4. Cit. in WELLS C.J., *German*, op.cit., p. 412.

5. SMITH E. A., *Hard-Boiled*, op.cit., pp. 18-41.

Objet et sujet des œuvres, le peuple parle-t-il de lui-même ? Wolf a noté l'origine disparate des auteurs de romans ou de revues « populaires » ainsi que leur relatif isolement par rapport aux réseaux littéraires. Smith souligne également le peu d'échos que trouvaient les romans estampillés « prolétariens » auprès de la classe ouvrière, qui les juge trop intellectualistes. Enfin, des écrivains allemands, comme Brecht ou Döblin, fréquentent les milieux populaires sans pour autant en être issus. On pourrait parler d'un exotisme social dans de nombreux cas : les auteurs qui emploient une langue populaire le font souvent en tant qu'étrangers¹. La hiérarchie culturelle n'est donc pas foncièrement bouleversée, mais des motifs et des expressions populaires s'installent dans une production qui avait tendance à les ignorer.

Cet intérêt pour le peuple explique la revalorisation dont la langue populaire fait l'objet durant notre période. B. Tadié² lie l'émergence du polar à l'affirmation d'une spécificité linguistique américaine dans l'après-guerre, notamment avec la parution de *The American Language* (1919) de Mencken. L'idiome national se définit par rapport à l'anglais standard, s'écartant de la stricte grammaire, simplifiant la syntaxe, assimilant les mots étrangers ou argotiques. Difficile à systématiser, l'américain se conçoit plutôt du point de vue de l'énonciation ; c'est une parole indigène qui s'affranchit des règles britanniques. En Allemagne, la question prend des teintes politiques. Les unifications nationale et linguistique sont tardives et indissociables. L'avènement du Reich en 1871 s'accompagne d'un recul des dialectes grâce à la scolarisation, d'une codification globale à la fin du XIX^e siècle³ et d'une dévalorisation de la langue populaire dans la production culturelle. Pour les « puristes », l'allemand est une part essentielle de l'esprit national⁴ qu'il faut préserver des incorrections et surtout des

1. Jérôme Meizoz, prenant l'exemple de Blaise Cendrars né en Suisse comme Ramuz, fait remarquer à ce propos que beaucoup d'auteurs attentifs aux écarts de la langue populaire sont issus de la francophonie. Sans établir avec certitude une corrélation, on pourrait ajouter que, Simenon, Charles Spaak et André Baillon (auteur du mésestimé *Zonzon Pépette, fille de Londres*, 1923) sont d'origine belge tandis que Francis Carco passe ses dix premières années en Nouvelle-Calédonie. Quant à Raymond Chandler, né aux États-Unis mais ayant grandi en Europe, ayant bénéficié d'une éducation littéraire mais écrivant pour des magazines populaires américains, il note le 18 mai 1949 : « I'm an intellectual snob who happens to have a fondness for the American vernacular, largely because I grew up on Latin and Greek. I had to learn American just like a foreign language. To learn it I had to study and analyze it. As a result, when I use slang, solecism, colloquialism, snide talk or any kind of off beat language, I do it deliberately » (CHANDLER R., *Selected Letters of Raymond Chandler*, op.cit., p. 154 : « Je suis un intello snob qui, par hasard, a un penchant pour pour l'américain vernaculaire, notamment parce que j'ai été nourri de latin et de grec. Il a fallu que j'apprenne l'américain comme une langue étrangère. Pour l'apprendre, j'ai dû l'étudier et l'analyser. En conséquence, quand j'utilise de l'argot, des expressions familières, ou qui sortent de l'ordinaire, je le fais délibérément »).

2. TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., pp. 27-33.

3. Citons brièvement la réglementation de l'orthographe en Bavière (1879) en Prusse (1880) ; la publication en 1880 du dictionnaire orthographique de K. Duden, suivant l'incontournable dictionnaire des frères Grimm, publié en seize tomes entre 1852 et 1960 ; l'*orthographische Konferenz* de Berlin en 1901 aboutit à un dictionnaire officiel pour l'orthographe allemande tandis qu'en 1898, Theodor Siebs publie un dictionnaire d'orthoépée, élaboré avec des spécialistes du théâtre (*Deutsche Theater- und Bühnenaussprache*).

4. Sur ce point, il faut se référer au chapitre que consacre Christopher J. Wells à l'idée fondamentale dans l'histoire linguistique allemande selon laquelle que le mot est issu de la perception subjective des objets. Il n'est pas une empreinte de la chose en soi, mais une empreinte de l'image de la chose formée dans l'âme. La relation

influences étrangères. Suivant l'exemple de Joachim Heinrich Campe (1746-1818), ils se livrent à une « germanisation » (*Verdeutschung*) du vocabulaire. Cependant, ce combat pour la pureté est contrarié par la pratique de la langue. Le parler berlinois, avec ses nombreux emprunts à l'étranger, gagne en influence en même temps que la métropole prussienne. En France, après des siècles de standardisation imposée par l'État, la langue populaire est progressivement reconnue. Décisives sont la parution et les rééditions du *Langage et la vie* (1913-1926), de Charles Bally, renversant l'intérêt saussurien pour le système-langue afin d'examiner la parole sans recourir à la notion de faute qui balise la langue standard. Son élève Henri Frei enchérit dans *La Grammaire des fautes* (1929) par une explication fonctionnaliste de la faute de français : tout ce qu'on appelle faute fait sens à un niveau expressif. Ces deux linguistes s'attirent les foudres des chroniqueurs « puristes » (Abel Hermant ou André Thérive par exemple¹), qui voient là une décadence du français, mais ils contribuent à intégrer la langue familière dans la production culturelle.

Le débat entre puristes et populaires traverse le domaine littéraire. Paul Nizan écrit en 1936 : « c'est un problème qui est dans l'air du temps, le problème du style parlé »². C'est peu dire : depuis les années 1920, des auteurs comme Céline, Giono et Ramuz attisent le débat. Plus qu'à la reconnaissance du populaire, cette question touche au renouvellement du concept de littérature qui doit se faire acte ou expression de la vitalité. Gide conseille dès 1923 « que la langue écrite ne s'éloigne pas trop de la langue parlée »³ ; Ramuz consacre au style parlé un important passage de la « Lettre à Bernard Grasset » (1929) et Lemonnier cite son modèle langagier : « Usons, comme le peuple, de mots francs et directs. »⁴ Dans notre corpus, nombreux sont les auteurs qui s'affranchissent d'un style trop écrit, par amour du « naturel » ou par rejet des conventions littéraires. Simenon se souvient des conseils de Colette qui refusait ses premiers écrits en disant : « c'est trop littéraire, beaucoup trop littéraire »⁵. Quant à Cendrars, dès ses premiers poèmes, il valorise la « faute de langage », par mépris des règles, au profit de la vie et de la modernité⁶. De même en Allemagne, certains – dans une veine naturaliste – redécouvrent la langue populaire et se démarquent de l'allemand

entre le signe et le référent est donc indirecte, passant par l'esprit allemand, donc liée à la germanité du sujet. Déjà présente chez Wilhelm von Humboldt, cette idée se retrouve dans la *LTI* mais aussi dans sa critique par Klemperer. Voir WELLS C.J. *German, op.cit.*, pp. 388-421.

1. Voir THÉRIVE A., *Le Français, langue morte ?* Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1923.

2. NIZAN P., in *L'Humanité* 15 juillet 1936, cit. in MEIZOZ J., « Technique et idéologie à l'âge du "roman parlant" », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT (sous la dir. de), *Les Voix du peuple et leurs fictions, op.cit.*, p. 40.

3. GIDE A., « Lettre ouverte à M. Paul Souday », *Le Temps*, 25 octobre 1923, repr. dans *La Nouvelle Revue Française*, 10e année, n° 122, nov. 1923, pp. 638-640.

4. LEMONNIER L., *Manifeste du roman populiste, op.cit.*, p. 79.

5. SIMENON G., *L'Âge du Roman*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1997, p. 47. Plus tard, Simenon précise ce qu'il entend par « littéraire » : « Des adjectifs, des adverbes et tous les mots qui ne sont là que pour faire de l'effet. Chaque phrase qui n'est là que pour la phrase. Quand vous avez une telle phrase, coupez-la » (*ibid.*, p. 72).

6. Il écrit dans « La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France » : « J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'européen qui jouit coquenard, de la modernité » (CENDRARS B., in *Sturm*, n° 184-185, novembre 1913, Berlin, cit. in MEIZOZ J., *L'Âge du roman parlant, op.cit.*, p. 295).

classique du XIX^e siècle. Gerhardt Hauptmann, par exemple, cherche à rendre au dialecte sa dignité avec *Vor Sonnenaufgang* (1889) ou écrit une pièce fortement influencée par le parler berlinois avec *Die Ratten* (1911). Dans les œuvres nous concernant, Zuckmayer fait parler les personnages de *Schinherhannes* dans une langue imprégnée de dialecte rhénan, exprimant la vitalité des bandits. Döblin dans *Berlin Alexanderplatz* cherche, avec le berlinois, à refléter le flux vital qui parcourt la ville, mais plus encore à se dégager de la langue classique qui entrave la pensée. Chaque registre de langue déterminant la pensée, le choix de l'un d'entre eux est formel mais aussi idéal¹. L'emploi de la langue populaire n'est ni pittoresque ni populiste ; elle renouvelle la littérature et l'appréhension du monde.

Enfin, l'intrusion des voix populaires dans la production culturelle est aussi due au progrès technique. *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), *Der blaue Engel* (Sternberg, 1930) et *Sous les toits de Paris* – considérés comme les premiers parlants de chaque aire – se fondent ou s'ouvrent sur des chansons populaires. Celles-ci sont en plein essor, déjà aidées par la radio et le disque ; elles quittent le trottoir, le « caf'conc » et le cabaret pour conquérir un large public. Durant les années 1930, le cinéma renforce leur présence dans la mémoire sociale, associant la chanson réaliste à l'« atmosphère » urbaine et le jazz à la mythologie du gangster. La musique et l'image s'apportent mutuellement une charge affective qui explique leur enracinement dans l'imaginaire collectif. *Un mauvais garçon* de Jean Boyer (1936) n'est pas plus dissociable de sa chanson-titre que les tours de chant de Dietrich dans *L'Ange bleu*. Le film parlant et la radio font entrer la gouaille dans la culture de masse.

Le statut de comédien est également bouleversé par ce progrès technique. Le parlant fait émerger une nouvelle génération recrutée chez les professionnels de la voix : les acteurs de théâtre², les vedettes de cabaret et de music-hall comme Gabin et Cagney. Le pont entre Broadway et Hollywood s'ouvre définitivement. Par ailleurs, si le vedettariat existait avant le parlant, la star était un repère visuel, une trace lumineuse, moins un être humain qu'un « Olympien ». Après les tâtonnements du « théâtre filmé », un nouveau jeu *naturel* (mêlant en fait le phrasé du théâtre et la gouaille du music-hall) s'impose et l'acteur devient une personne proche du public, qui lui parle familièrement. La *persona* de la star est phonique ; elle mêle les états d'âme du personnage à la texture sonore du comédien. Certains assurent même leur

1. Ainsi, Döblin regrette que les auteurs allemands ne s'intéressent que peu à la langue familière et se concentrent sur l'allemand standard, croyant parler et penser par eux-mêmes : « man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben. [...] Nur der Laie glaubt, es gibt einzige deutsche Sprache und man kann beliebig darin denken. Der Kenner weiß, es gibt eine Anzahl Sprachebenen, auf denen alles sich zu bewegen hat. Wer geistig selbstständig sein will, wer dichterisch etwas Eigenes sagen will, ist in großer Gefahr und Not » (DÖBLIN A., « Die Sprache im Produktionsprozeß », in *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1963, p. 131 : « on croit parler et l'on est parlé, on croit écrire et l'on est écrit. [...] Seul le bétien croit qu'il n'existe qu'une langue allemande et que, dedans, on peut penser à sa guise. Le connaisseur sait qu'il existe de nombreux niveaux de langue, sur lesquels tout doit évoluer. Celui qui veut être spirituellement autonome, qui veut dire poétiquement quelque chose de son fait, celui-là est en péril »).

2. Citons, entre autres exemples, Gaby Morlay, Louis Jouvet, Gustav Gründgens, Heinrich George, mais aussi Paul Muni et Edward G. Robinson qui, eux, viennent du théâtre yiddish.

popularité par un phrasé atypique qui aurait pu passer pour un défaut de prononciation (le débit rapide de Cagney ; le zozotement de Bogart). Les écarts de la parole par rapport à la langue châtiée constituent un élément essentiel dans la popularité de l'acteur.

Les comédiens ne sont pas les seuls à bénéficier de l'arrivée du parlant, comme en témoigne l'émergence du nouveau métier de scénariste-dialoguiste. En France, par exemple, quelques grands noms se distinguent progressivement, parmi lesquels : Jacques Prévert bien sûr, mais aussi Charles Spaak (*Pension Mimosa* ; *Les Bas-Fonds*) ; Henri Jeanson auquel on doit la mélancolie de *Pépé-le-Moko* et les joutes verbales de *Hôtel du Nord*. La veine réaliste – poétique ou noire – est privilégiée. Les écrivains sont recrutés selon la vivacité populaire de leur plume et leur capacité à adapter leur langue littéraire aux exigences filmiques. La manne financière d'Hollywood a eu, en retour, des effets notables sur l'écriture de certains auteurs comme Hammett. Celui-ci revient sur sa décision prise quinze jours auparavant d'abandonner le style objectif, à partir du moment où la Fox s'intéresse aux droits de *Red Harvest* : « If, as seems quite likely just now, I make more transient connection with Fox, I'll probably let the stream-of-consciousness experiment wait awhile, sticking to the more objective and filmable forms »¹.

La poussée des voix populaires au sein de la production culturelle procède donc d'évolutions politiques, esthétiques et techniques qui dépassent largement les seuls personnages de truands. Cependant, elles participent à l'émergence des paroles de la pègre. Les voyous s'identifient par leur gouaille, pittoresque ou perturbatrice dans la narration et les dialogues respectables. Se pose ainsi la question de l'intégration et de la normalité de ces paroles : si la langue populaire est reconnue comme une langue à part entière, est-elle encore une langue à part ?

3.2.2. Bouleversement de la hiérarchie narrative

La langue populaire peut être stigmatisée si elle reste isolée dans la narration, comme l'attribut exclusif du criminel. Pour reprendre les termes de N. Wolf : si le mode purement contractuel n'a plus cours, le mode citationnel – des romans français notamment – cloisonne encore fortement les voix. En revanche, les romans *hard-boiled* ou polyphoniques usent du mode fusionnel pour bouleverser la hiérarchie narrative. Dans ce cas, le narrateur ne vaut pas mieux que les personnages et se confond parfois avec les truands, quand ce n'est pas l'auteur lui-même qui se donne mauvais genre.

Le mode citationnel relativise les poussées démocratiques du roman car il reconduit sur le plan narratif une exclusion sociale, celle de la parole populaire. En effet, celle-ci reste annexée à une langue « correcte », digne de commander la narration. L'exclusion se fait selon plusieurs procédés qui présentent la parole populaire comme un corps étranger au texte écrit. On peut par exemple l'assimiler à d'autres langues extranationales. Dans *Les Innocents* de Carco, la gouaille du Milord répond au français approximatif des personnages anglais. Plus

1. HAMMETT D., « lettre à Blanche Knopf du 9 avril 1928 », in *Selected Letters of Dashiell Hammett, op.cit.*, p. 48 : « Si, comme il semblerait que ce soit actuellement le cas, mes contacts avec la Fox se confirmaient, je laisserais de côté pour l'instant mon expérimentation sur le monologue intérieur, et m'en tiendrais à la technique narrative objective, plus cinématographique ».

systématiquement, dans les *Chéri-Bibi*, l'argot et la langue populaire sont utilisés en autonymie (guillemets, italiques, etc.), souvent suivis de gloses métadiscursives, de parenthèses, indiquant qu'on les estime en dehors de la compétence linguistique du lecteur. Ils sont traités comme la langue des sauvages que les forçats rencontrent en Guyane. Ainsi, Chéri-Bibi cherchant à s'évader du bagne, s'exclame : « Rien à faire pour les "fagots" avec son *grafouilleur* ! » et le narrateur de traduire : « (Rien à faire pour les forçats avec sa chaloupe automobile) »¹. Si cette langue est supposée étrangère aux lecteurs, c'est parce qu'elle est exclusivement réservée aux criminels. L'innocent Palas ne parle pas l'argot² et Chéri-Bibi, comme pour ses crimes, est poussé par la fatalité à user de cette langue³. Pareillement, les bagnards parlent un français correct quand ils refont leur vie, mais retournent à l'argot dès qu'ils retombent dans le crime : « le Bêcheur se leva et perdant toute retenue, il se mit à tutoyer M. d'Haumont [utilisant l'argot pour qu'il] donne la *fortanche de sa chenille* ! (la fortune de sa femme) »⁴. De même, lorsque Palas décide d'aider Chéri-Bibi à échapper à la police, il prononce ses premiers mots d'argot⁵. Le crime ne peut se commettre que dans cette langue.

Il peut ainsi arriver qu'un personnage pratique deux langues. C'est le cas de l'escroc qui, sous des aspects respectables, dissimule sa délinquance. Le Stavisky que Kessel a connu, par exemple, est un homme distingué, s'exprimant avec correction. Pourtant, un soir, le reporter remarque un comportement étrange chez ce prétendu homme d'affaires. L'interrogeant, Kessel arrive à le faire sortir de ses gonds :

Une volée de mots orduriers s'arracha de cette bouche soudain enlaidie, tordue, presque bestiale. Elle semblait, par le ton et la flexion, ne plus appartenir à l'élégant Alexandre, mais à d'autres hommes que je connaissais bien, les danseurs, les souteneurs, les « pègres » de Montmartre. J'eus l'impression de me trouver soudain devant un homme démaquillé, lavé de son vernis habituel.⁶

On remarque que ce ne sont pas seulement les grossièretés mais aussi le timbre populaire qui trahit Stavisky. Cette intrusion linguistique connote une brutalité (« volée », « s'arracha », « soudain ») et fait bientôt apparaître dans le texte un mot d'argot entouré de signes autonymiques. À partir du moment où la voix révèle la criminalité, son organe se déforme et prend un aspect atavique : par le langage, la bouche de l'homme élégant devient bestiale.

L'hétéroglossie n'est pas aussi marquée chez Carco, mais la langue verte doit rester confinée aux dialogues. L'attitude de l'écrivain est partagée : il affectionne la pègre et son langage, mais il les garde à distance⁷. Si un mot argotique s'introduit dans la narration, c'est sur un

1. LEROUX G., *Palas et Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 347.

2. *Ibid.*, p. 356.

3. « Ainsi pensait Chéri-Bibi dans une forme lyrique et naturellement emphatique qui lui était habituelle quand les circonstances ne le poussaient point à s'exprimer dans le plus épouvantable argot » (*ibid.*, p. 434).

4. *Ibid.*, p. 475.

5. *Ibid.*, p. 479.

6. KESSEL J., *Stavisky*, *op.cit.*, pp. 51-52.

7. Cette ambivalence se retrouve dans la publication de certains de ses romans. *L'Équipe* par exemple, paraît d'abord en feuilleton dans *La Rose rouge*, hebdomadaire de Maurice Magre et Pierre-Silvestre. Ce périodique n'est pas une revue d'avant-garde ou de littérature populaire, mais de Littérature, plus établie, appréciant les

mode citationnel, le plus souvent par des guillemets¹. Le français académique, digne d'être écrit, et le français parlé de la canaille sont séparés, voire irréconciliables. Dans *La Rue*, lorsque Cabrol lit les vers de ses « Réflexions sur le nu », Bébert s'esclaffe grassement, demande du vin rouge en entendant parler des canons artistiques ; quant au Milord, il refuse la culture livresque pour lui préférer une langue et des références populaires face à Winnie l'écrivain : « Moi, les livres... Je m'en tamponne les arçons, comme le Mimile de la rengaine »². Faut-il considérer que la voix populaire est, par essence, du domaine de l'oral ? Quelques réflexions de Carco sur l'argot le laissent penser³. Les personnages de truands accèdent parfois à l'écriture, par leurs lettres insérées dans le cours du roman, mais ce mode citationnel ne permet pas véritablement d'entendre une voix populaire. La correspondance du Milord est rédigée dans un style conventionnel, sans fantaisie lexicale, et les seuls écarts de langage connotant sa classe sociale demeurent ses fautes d'orthographe⁴. La parole du mauvais garçon reste allo-gène dans le récit, trop vive et trop peu fréquentable pour sortir de la citation.

Aux États-Unis, cette hiérarchie se fragilise, notamment dans *Black Mask* qui se destinait à des lecteurs *hard-boiled*. Le souci de réalisme, l'*ethos* populaire des écrivains et du lecteur ont levé quelques réticences à employer des termes crus. Comme l'explique Chandler : « [Hammett] put these people down on paper as they were, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes »⁵. Puisque le crime n'est pas aseptisé comme dans les romans anglais, le récit ne peut se faire selon les canons de la littérature victorienne : « It's not a pretty game, and no guy ever wrote a poem about it », résume un détective⁶. Dès *The False Burton Combs* (1922) de Daly, B. Tadié remarque dans le récit des

transgressions limitées. Des écrivains comme Charles-Henry Hirsch y écrivent, mais aussi Blaise Cendrars. On fustige dada et on fait des encarts pour traquer les fautes de grammaire dans la production littéraire contemporaine.

1. Par exemple : « N'a-qu'un-œil put passer, à Besançon, pour un "mecton" dont on n'a pas raison » (CARCO F., *Les Innocents*, *op.cit.*, p. 160).

2. *Ibid.*, p. 183.

3. Ainsi, Carco écrit dans sa « Préface » à l'ouvrage de Lacassagne : « Noter, traduire, épinglez aux pages d'un volume, comme des papillons sous verre, les termes souvent obscurs ou fantaisistes du jargon de ce temps, n'est certes pas sans mérite, mais je pense que l'argot ne présente plus guère alors d'autre curiosité que celle d'une langue morte. Laissons donc à l'argot écrit sa valeur rétrospective : l'argot qu'on parle offre plus de ressources [...] » (CARCO F., « Préface », in LACASSAGNE J., *L'Argot du « Milieu »*, Paris : Librairie Albin Michel, 1928, p. xi).

4. Voir *Les Innocents*, *op.cit.*, pp. 175 et 179. Pour nuancer notre propos, notons que ces lettres sont destinées à des personnages extérieurs à la pègre. Dans un roman antérieur à notre période d'étude, *Jésus-la-Caille*, il n'en va pas de même et les voix sont moins cloisonnées : Nelly Wolf, analysant une correspondance entre deux truands, remarque que leur écrit est une imitation de langue populaire, renvoyant ainsi à l'écrit du narrateur de même que leur langue orale reprend le vocabulaire du récit (WOLF N., *Le Peuple dans le roman français*, *op.cit.*, pp. 189-192).

5. CHANDLER R., « The Simple Art of Murder », *op.cit.*, pp. 14-15 : « [Hammett] a couché ces êtres sur le papier tels qu'ils étaient, les a fait parler et penser dans la langue dont ils se servaient normalement ».

6. NEBEL F., « Rough Justice », *op.cit.*, p. 166 : « C'est pas un jeu d'enfant et personne ne va en broder un poème. »

expressions ouvertement oralisées, qui tendent vers la simplicité et le concret, évitant ce qui est de l'ordre du sentiment, privilégiant le nom et le verbe par rapport à l'adjectif et à l'adverbe : l'oralité américaine est sortie des guillemets¹.

En France, le « cloisonnement des voix » séparant le discours familier du littéraire persiste jusqu'aux années 1930, alors qu'émerge progressivement un « récit oralisé », donnant à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit². On pense aux bouleversements syntaxiques et lexicaux du *Voyage au bout de la nuit*, mais l'entrée de la langue populaire dans le récit peut être plus discrète. Ainsi, les reportages de Cendrars, devant « coller aux choses », incorporent subrepticement des paroles de truands au style indirect libre. Par exemple, quand la pègre se retrouve dans un bar : « On est entre soi, entre “vrais de vrais”, entre pays. Quelle noce ! quelle ribouldingue ! [on parle de] Marseille la jolie, Marseille la belle, Marseille où il fait si bon vivre, parce qu'on la tient bien, qu'on l'a admirablement asservie »³. Les voix du reporter et des truands se confondent dans le pronom « on » ; la hiérarchie narrative n'a plus lieu d'être car on est entre soi. Les prudes guillemets tombent progressivement pour laisser place à une partie de plaisir stylistique, une « ribouldingue » composée, outre le lexique populaire, de répétitions, d'exclamations et de superlatifs. Le narrateur et les personnages fraternisent par la langue familière.

En Allemagne, la langue populaire est surtout représentée par le berlinois dont le roman parangon demeure *Berlin Alexanderplatz* : « Er [der Erzähler] spricht aus ihr. Berlin ist sein Megaphon. Sein Dialekt ist eine von den Kräften, die sich gegen die Verslossenheit des alten Romans kehren »⁴, écrit Walter Benjamin. La polyphonie du roman intègre les voix populaires, argotiques, parmi les autres langages (mythologique, journalistique, publicitaire, signalétique, etc.) de la ville. Par le biais des discours indirects libres, la narration accueille la langue berlinoise qui se distingue par sa phonétique (*und, nicht, ist, sind* devenant *un, nich, is, sin* ; *Mädchen* ou *kein* devenant « Meechen » et « keen »), sa syntaxe (confusion du datif et de l'accusatif), des interjections (*Na* ou *Nanu*), mais surtout par son vocabulaire issu du parler militaire, du Rotwelsch, du yiddish : *Klamotte* (« fringue »), *Kaschemme* (« boui-boui »), *Ganove* (« voyou »), *mies* (« méchant »), *meschugge* (« cinglé »), *pennen* (« pioncer »). La langue populaire dépasse le pittoresque des bas-fonds et envahit tout le récit même chez des personnages auxquels on attribue traditionnellement un ton plus solennel. Ainsi, la Mort rabroue Franz dans un berlinois auquel se mêlent les références bibliques : « Was bistu fürn Richter über die Menschen und hast keene Oogen »⁵. *Berlin Alexanderplatz*, en tant qu'« histoire de Franz Biberkopf », prend l'homme du peuple comme objet du récit, mais aussi comme sujet de la narration.

1. TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., p. 37.

2. MEIZOZ J., *L'Âge du roman parlant*, op.cit., pp. 30 et 35.

3. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 51.

4. BENJAMIN W., « Krisis des Romans » [1930], in *Gesammelte Schriften*, t. III, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1981, p. 233 : « Il [le narrateur] parle du cœur de Berlin, ville qui est son mégaphone. Son dialecte est l'une des forces qui se retourne contre l'exiguïté de l'ancien roman ».

5. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 433 : « Qui tu es, pour juger les autres lors même que t'as pas des yeux pour voir ».

Certes, ces langues sont des artefacts littéraires, des « mirages de l'oralité »¹. Cependant, l'introduction de cette parole populaire bouleverse la hiérarchie narrative, transformant le statut du narrateur, voire l'*ethos* de l'écrivain. Dans le roman *hard-boiled*, la voix qui raconte n'est plus supérieure, mais proche de ses lecteurs. Son autorité ne repose pas sur les conventions littéraires, mais sur un rapport viril au public. Une des premières nouvelles de Daly commence par ces mots : « My life is my own, and the opinions of others don't interest me ; so don't form any, or if you do, keep them to yourself. If you want to sneer at my tactics, why go ahead ; but do it behind the pages – you'll find that healthier »². Cette adresse propose un pacte de lecture inhabituel : pas de discussion, mais une voix qui menace et qui s'impose par sa force physique. L'« histoire du détective vulnérable » dont parle Todorov fait perdre son immunité au narrateur, mais aussi au lecteur et à l'auteur. La figure de l'écrivain est mise à mal par les fictions *hard-boiled*. Quand il n'est pas un poète godiche³, il se révèle être un criminel tel Fitzstephan dans *The Dain Curse* de Hammett. Tenir la plume ne rend pas plus respectable. Les écrivains de *Black Mask* en revendiquant leur statut populaire renversent celui de l'auteur traditionnel. L'« auctorialité » ne se fonde pas sur la maîtrise de la langue et de la culture académiques⁴. Elle s'impose par une brusque familiarité de la voix.

Dans *Berlin Alexanderplatz* également, l'emploi du registre populaire s'accompagne d'un rapprochement de l'instance narratrice. Par rapport aux œuvres antérieures⁵, la réflexion sur la participation de l'individu au monde s'accompagne d'un retour dans un paysage urbain familier et de la redécouverte du sujet comme instance narratrice. Alors que les précédents romans de Döblin s'apparentaient à des récits objectifs, le narrateur parle ici en son nom propre, interpellant ses lecteurs et ses personnages⁶ : « Ich habe versprochen, obwohl es nicht üblich ist, zu dieser Geschichte nicht stille zu sein »⁷. En effet, dans *Bau des epischen Werks*, Döblin stipule que l'auteur épique doit soulever le rideau qui le sépare du lecteur⁸ et « sauter » (*hineinspringen*) dans l'histoire. Mais cette intrusion de l'auteur/narrateur n'est pas une intervention autoritaire. Ses commentaires ne sont pas un « parler sur » ; ils sont

1. MEIZOZ J., *L'Âge du roman parlant*, op.cit., p. 35.

2. DALY C.J., « Three Gun Terry », op.cit., p. 43 : « Je mène ma vie et l'opinion des autres ne m'intéresse pas ; donc pas la peine d'en avoir, ou si vous en avez une, vous pouvez vous la garder. Si vous voulez ricaner de mes méthodes, allez-y – mais faites-le derrière les pages. Ce sera moins dangereux. »

3. Voir HAMMETT D., *The Girl with the Silver Eyes*, op.cit.

4. Ainsi, Daly ironisait souvent sur ses lacunes en la matière. Lors d'un entretien paru dans *Writer's Digest* en 1947, il déclarait : « Punctuation [is] a matter of editorial opinion [...] Paragraphing, I simply paragraph when I begin to see too many black lines one after the other [...]. About grammar. The answer is simple. I don't think anybody cares » (cit. in NOLAN W.B., *The Black Mask Boys*, op.cit., p. 40 : La ponctuation [...] c'est une question d'opinion éditoriale [...]. Pour ce qui est des paragraphes, j'en fais quand je commence à voir trop de lignes à la suite [...]. Pour ce qui est de la grammaire, la réponse est simple : je pense que tout le monde s'en fiche »).

5. *Die drei Sprünge des Wang-lun* (*Les trois bonds de Wang-lun*, 1915), *Wallenstein* (1920) et *Berge Meere und Giganten* (*Les Monts, les Mers et les Géants*, 1924).

6. Voir VANOOSTHUYSE M., *Alfred Döblin : Théorie et pratique de l'œuvre épique*, op.cit., pp. 107-111.

7. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 217 : « j'ai promis, quoique ce ne soit guère courant, de ne pas rester muet sur cette histoire ».

8. DÖBLIN A., *Der Bau des epischen Werks*, op.cit., p. 113.

désignés comme un « parler avec » (*mitsprechen*)¹. Le narrateur n'est qu'une voix parmi d'autres, pouvant être discutée, contestée. Par exemple, lorsqu'il reproche à Franz de cuver à longueur de journée, celui-ci rétorque : « Wen geht das was an, was ich mache. Wenn ich dösen will, döse ich bis übermorgen auf einem Fleck »². Contrairement à celui de Daly, le narrateur permet le dialogue, traitant les personnages et le lecteur sur un pied d'égalité.

Si le narrateur se rapproche des personnages, il peut également se faire voyou. Les reportages de Kessel et Cendrars laissent une place importante aux histoires racontées par les truands. La différence entre la parole du reporter et celle des mauvais garçons n'est pas toujours flagrante. Kessel n'a pas érigé de barrière pittoresque entre les voix du journaliste et des autres personnages. Celles-ci se confondent parfois quand les truands prennent les commandes de la narration, imposant les silences, annonçant d'emblée le dénouement de l'article³ ou, quand ils racontent une histoire, usant des mêmes techniques que celles du reportage-feuilleton. Ainsi, Guy s'interrompt en plein milieu d'un récit qu'il fait au reporter et celui-ci remarque : « [il prenait] un plaisir profond à me tenir, enfiévré, inassouvi, par l'intérêt que je prenais à son terrible récit »⁴. Chez Cendrars, la proximité avec la pègre se fait par l'image de l'écrivain que reflètent les articles. Un parallèle s'installe entre les figures de l'auteur et du truand. Les habitués du bar des « 33 » ont des noms de poètes tandis que le reporter rappelle la « frontière combien facile à franchir pour un intellectuel, entre certains d'entre nous [...] et ces gaillards frustes, ces costauds qui boivent le *pastis* chez Dante »⁵. Le « nous » désigne ici les écrivains « aventureux »⁶, ceux qui ont « bourlingué » comme Cendrars. Lui-même, dès ses premiers écrits, s'est rêvé en mauvais garçon⁷, à travers la figure tutélaire de François Villon ou en s'exclamant alors qu'il se nommait encore Freddy Sauser : « Je deviendrai célèbre par un mauvais coup ou par l'écriture »⁸. Or, l'écriture aussi peut être un mauvais coup. Dévier de la langue académique est un dévoiement de la morale commune. L'expérimentation littéraire et le crime s'impliquent mutuellement chez Cendrars. Des passages de *Panorama de la pègre* font écho à sa conception du roman ; la modernité produit une nouvelle pègre et une nouvelle littérature⁹. La langue et surtout ses écarts entraînent

1. *Ibid.*, p. 114 : « Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt hineinspringen? Antwort : ja, er darf und er soll und muß » (« L'auteur peut-il converser au sein de l'œuvre épique, peut-il sauter à pieds joints dans ce monde? Réponse : oui, l'auteur le peut, l'auteur le doit et il le faut »).

2. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 128 : « ça te regarde pas ce que je fais. Si je veux pioncer, je pionce sur place jusqu'à après-demain »).

3. *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 50.

4. *Ibid.*, p. 116. Citons encore Hippolyte qui parle comme un récit en feuilleton : « Fût-ce au bout d'une heure, il reprend toujours l'entretien à la phrase sur laquelle il l'a suspendu... » (*ibid.*, p. 78).

5. BLAISE C., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 47.

6. *Id.*

7. Voir MONTROSSET Luisa, « Un mauvais "mauvais garçon" ? », in CHEFDOR Monique (sous la dir. de), *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1999, pp. 155-166.

8. SAUSER F. (CENDRARS B.), *Trop c'est trop*, « Le V^e Arrondissement », in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris : Denoël, 1962, p. 148.

9. Ainsi, il serait difficile de ne pas rapprocher ce passage de *Panorama de la pègre* : « Pas plus en art qu'en politique, qu'en économie générale, les formules classiques ne sauraient suffire. [...] Mais une transformation aussi

l'écrivain sur des voies criminelles : « Le langage est une chose qui m'a séduit. Le langage est une chose qui m'a perverti. Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé », avouera plus tard Cendrars¹.

L'intégration de la parole populaire dans la fiction dépasse la simple question du pittoresque. La citation tend à exclure le peuple et le truand de la dignité de l'écrit. Il n'est pas étonnant de la retrouver dans l'aire culturelle française, tel un prolongement linguistique des cloisonnements sociaux et spatiaux que nous avons déjà observés. Le mode fusionnel laisse émerger de nouvelles voix dans la littérature, et remet en cause les hiérarchies narratives et culturelles. Il peut instaurer un rapport viril avec les lecteurs, inciter à la conversation comme chez Döblin, voire confondre l'auteur et les truands. Il fait chuter l'écrit de son piédestal.

3.2.3. Modulations de la voix

La question de l'intégration du parler populaire dans la fiction ne se pose pas dans les mêmes termes pour les œuvres théâtrales ou filmiques. Dans la mesure où la voix narrative qui sert d'étalon dans le roman disparaît – sauf pour quelques cartons et des voix *off* –, l'établissement de la norme linguistique au sein des œuvres se fait entre les paroles des différents personnages. On retrouve les mêmes cas d'exclusion ou d'inclusion de la langue populaire que précédemment, mais complexifiés par les spécificités théâtrales et filmiques. Les voix truandes sont modulées par les acteurs : elles évoluent selon la position sociale du personnage ou la parlure du comédien. Elles ont souvent l'accent des bas-fonds, mais peuvent aussi contredire les catégories sociales, notamment quand le super-criminel ou la star prennent la parole.

L'exclusion de la langue populaire n'est pas réservée au roman. On retrouve un cloisonnement des langues dans une pièce comme *Mon Homme* de Carco, où l'argot est clairement mis à l'écart. Il n'est parlé que des truands, et reste incompréhensible aux bourgeois. Liane, au bal musette, doit se faire traduire les termes employés par Bob. Claire, l'ancienne affranchie, pratique tous les registres, s'exprimant en femme du monde devant les amis de son mari ou en femme du peuple avec la pègre. Cependant, son parler argotique n'est qu'une manière feinte. Lorsqu'elle est seule avec ceux qui partagent son secret, elle emploie un registre familier mais rigoureusement correct, sans même les ellipses habituelles de la

radicale, aussi rapide du décor séculaire de l'homme ne peut pas s'accomplir sans un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur, ébranlement et détraquement qui auront leur répercussion profonde sur les mœurs d'aujourd'hui » (*op.cit.*, p. 37) et ces lignes du « roman français » : « La modernité a tout remis en question. [...] Cette transformation profonde de l'homme d'aujourd'hui ne peut pas s'accomplir sans un ébranlement général de la conscience et un détraquement intime des sens et du cœur : autant de causes, de réactions, de réflexes qui sont le drame, la joie, l'orgueil, le désespoir, la passion de notre génération écorchée et comme à vif » (« Le roman français » in *Aujourd'hui*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Denoël, 1960, p. 177).

1. CENDRARS B., *Blaise Cendrars vous parle...* [1952], in *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris : Denoël, 1960, p. 547.

conversation. Ce style est la véritable norme linguistique, celle du public supposé de la pièce, la classe moyenne qui se distingue du peuple : « Ce serait pas ta voix que je l’croirais pas ! »¹ dit l’amant voyou de Claire quand il l’entend parler « normalement ». Les niveaux de langue sont des barrières sociales infranchissables, empêchant la reconnaissance de l’autre². À l’inverse, d’autres œuvres peuvent établir la parole populaire comme norme, dont seuls dévient les personnages dévalorisés. Dans le *Schinderhannes* de Zuckmayer, presque tout le monde parle un allemand dialectal. Certes, la langue employée est encore corrigée, pour la rendre compréhensible à un large public, mais les prononciations sont retranscrites, les expressions et chansons populaires tiennent une place de choix. Bandits et paysans parlent entre eux, semblant former une communauté linguistique³, tandis que seuls les gendarmes et soldats, aux ordres des Français, emploient une langue beaucoup plus contrainte.

Cependant, cette norme linguistique est beaucoup plus fluctuante sur scène et à l’écran que dans le roman. D’une part, la diction propre à chaque acteur, son empreinte sonore module considérablement le registre des dialogues. D’autre part, le vocabulaire mais surtout l’accent des personnages varient selon leur position sociale. Prenons trois exemples de variations correspondant à des errances, des ascensions et des dissimulations sociales. Louis Jovet peut figurer – par sa diction rapide, déliée, son français soigné – un déclassé qui tombe dans la parole populaire comme il est tombé dans la pègre. Dans *Les Bas-fonds* et *Hôtel du Nord*, il donne la réplique à des pégriots issus du peuple, gouailleur, à l’accent traînant. Dans le film de Carné toutefois, il n’est pas un aristocrate déchu, mais un voyou qui cherche à sortir du milieu. Sa diction élégante est le signe de sa fuite, ses quelques mots d’argot le souvenir de sa criminalité. Jouant M. Edmond, sa manière de s’exprimer s’oppose à celle, fantasque, de Raymonde (Arletty) qu’il corrige aussi bien physiquement que linguistiquement. Quand Jovet utilise l’argot, c’est toujours en contre-emploi, pour marquer qu’il est un de ces « types qui sont du milieu sans en être et qui crânent à cause de ce qu’ils ont été », comme raille Arletty. Le contraste entre la langue populaire et

1. CARCO F. et A. PICARD, *Mon Homme*, op.cit., p. 211.

2. Cette mise à l’écart de la voix populaire est aussi remarquable dans les premiers films parlants français. Comme le note M. Chion, *Sous les toits de Paris* exploite visuellement l’imagerie du petit peuple tout en refusant à l’oreille son pittoresque verbal au profit d’un style sans argot ni familiarités. Le critique associe cette neutralité à la réticence du réalisateur face à l’invasion du parlant mais on peut aussi noter que, lorsque le maquereau (G. Modot) écrit à Albert (A. Préjean) pour le menacer, il le fait dans un style ni bourgeois ni plébéien. Le gros plan sur la lettre de Fred tient plus du carton explicatif, hérité du muet, que d’une missive écrite par un truand. Voir CHION M., *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2008, p. 10.

3. Ainsi Paul Fechter, écrit à propos de la première mise en scène de *Schinderhannes* au Lessing-Theater de Berlin : « Denn dies Schauspiel ist, ohne alles Ausbiegen ganz rein in die Welt des Volkes gegangen : kein Kruzius [sic] redet mehr hinein, keine Oberschicht spielt mehr oder weniger parodiert hier mit. “Schinderhannes” ist eine Räubergeschichte, spielend unter Banditen und armen Bauern, Spielleuten und Soldaten » (FECHTER P., « Schinderhannes », *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, 16 octobre 1927, in RÜHLE G. : *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, t. II, op.cit., p. 800 : « Car la pièce prend place dans le monde du peuple, sans rien omettre. Ici, aucun Kruzius ne parle, aucun notable ne joue et encore moins se moque. “Schinderhannes” est une histoire de bandits qui se jouent entre bandits et pauvres paysans, ménestrels et soldats ») [Knuzius : personnage de jeune professeur présomptueux dans *Der fröhliche Weinberg*, caractérisé par son jargon particulièrement pédant].

la diction de Jovet est le signe de son égarement social. Dans *Scarface*, en revanche, le trajet linguistique est plus clair. Il suit l'ascension sociale de Tony qui évolue entre deux pôles de sociolectes, l'un représenté par le *broken English* de sa mère, immigrée, en bas de la hiérarchie sociale, l'autre par la parole châtiée, sans accent de Lovo, le truand businessman. Les autres gangsters se placent entre ces deux extrémités (Big Louis et le secrétaire de Tony plutôt du côté de la mère, Rinaldo plutôt du côté de Lovo) tandis que Tony grimpe les échelons linguistiques au fil de sa carrière criminelle. La fragilité de sa réussite se fera ressentir à travers le langage : Tony reste un parvenu quand il ne comprend pas les mots que Poppy emploie pour qualifier son nouveau costume (« gaudy », « effeminate ») et il retrouve finalement un fort accent italien au moment de sa chute. Chez Brecht enfin, les registres de langue évoluent au gré des relations économiques, mais de manière moins diachronique, laissant ponctuellement surgir la vulgarité au sein des paroles bourgeoises. Les personnages tentent de s'exprimer de manière policée, sans toutefois y arriver dès que leurs intérêts sont menacés. Cela est remarquable dans la scène du banquet – où Mackie devient grossier lorsque ses hommes deviennent trop familiers avec sa femme –, mais aussi quand Polly prend la direction de la bande. Elle parle d'abord à ses employés de manière affable jusqu'à ce que l'un d'eux remette en cause ses aptitudes de chef, ce à quoi elle répond : « Du Sauhund » (« enfoiré ») et les bandits de s'exclamer qu'elle sait trouver le « bon mot »¹. La langue bourgeoise des truands dissimule mal leur avidité. Les éclats de grossièreté révèlent leur hypocrisie sociale.

Si les voix des truands sont plurielles et évolutives, il faut encore préciser que certains se démarquent clairement du populaire pour signifier leur place dans la hiérarchie criminelle ou leur statut de star. En Allemagne, des personnages comme Mabuse ou Schränker s'isolent de la masse par leur manière de s'exprimer. La voix de Klein-Rogge dans *Le Testament* est une voix étouffée, déformée par les appareils acoustiques. Cette parole déshumanisée est une parole d'outre-tombe, mais surtout celle du super-criminel, placé en dehors de l'humanité par sa puissance technologique et hypnotique. Cette voix qui semble avoir des prolongements infinis correspond aux cartons du premier *Mabuse* dont les lettres déformées en un style expressionniste envahissaient l'écran quand le docteur hypnotisait ses victimes. Dans *M*, les paroles de Schränker le placent au-dessus de la pègre d'une autre manière, en tant que meneur d'hommes. Gründgens n'affecte pas l'accent populaire berlinois comme Heinrich Georges dans *Berlin Alexanderplatz*. Cet acteur de théâtre conserve une langue classique, mais énergique. Son ton n'est pas empâté, mais rapide et sec ; il s'arrête en fin de proposition, puis continue de plus belle, haussant la voix sans en perdre le contrôle. Il se distingue ainsi de la foule vengeresse, et de Beckert qui crie désespérément ou qui laisse traîner sa voix quand il aborde ses victimes. Il s'oppose au ton paternaliste d'Otto Wernicke, nonchalant devant les truands, ou tâtonnant quand il mène l'enquête. Sa parole tranchante ne l'assimile pas au peuple, mais à un dirigeant à poigne.

Un autre exemple peut conclure nos réflexions par la diversité des voix qu'il présente, et parmi elles, celle de la star. Dans *Pépé-le-Moko*, la première séquence chez Grand-père,

1. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, op.cit., p. 35.

laisse entendre le parler propre à chaque truand. Jimmy (Gaston Modot), et Max (Roger Legris) ne parlent pas, l'un a l'air lugubre, l'autre arbore un sourire fou. Pierrot, en jeune fils, se contente d'approuver Pépé. Les échanges se déroulent entre Grand-père (Saturnin Fabre), Carlos (Gabriel Gabrio) et Pépé. Les voix de Grand-père et de Carlos s'opposent clairement. Le premier parle posément, vouvoie ses interlocuteurs et articule ses phrases composées de mots appartenant à un registre élevé ou technique. C'est le type du truand aristocrate, esthète et connaisseur : « Joli, très joli, ce brillant fait le plus grand honneur à votre discernement, vous êtes l'orfèvre, Pépé », dit-il d'un ton ascendant. Carlos, en revanche, utilise des mots crus, parle vite, avale les syllabes et rudoie ses destinataires : « Oh, ça va, pas de babar, combien tu en donnes de ce lot-là ? [...] J'te cause fric, réponds-moi fric ». Il représente le vulgaire truand, issu des pires classes populaires. Le conflit porte autant sur le prix des perles que sur la manière de s'exprimer. Carlos s'énerve des circonlocutions de Grand-père qui s'indigne de sa grossièreté empressée : « Carlos, mon ami, je ne saurais trop comparer les mots que vous employez à des perles japonaises. L'argot, décidément, est une langue en toc ». Par l'image de la perle, on passe de la considération du butin (le regard du voleur esthète contre celui du truand avide) à celle de la langue (châtiée contre argotique). Carlos veut couper court aux palabres pour enclencher une action (« Oui, bah, garde tes salades et lâche ton oseille »), mais la métaphore végétale, usuelle en argot, provoque une remarque sur la classe sociale puisque Grand-père répond avec dégoût : « Vous parlez comme un jardinier ».

Pépé se tient entre les deux personnages, tout en s'écartant de leur hiérarchie sociale. Il est absorbé par la perle : « ça m'fait de la peine de t'vendre ça. Je me lasse pas de la regarder. On fait pas mieux comme grain de beauté ». Le ton est populaire, souligné par le [a] traînant de Gabin, au même titre que les tournures (« ça », ellipses du « ne ») et les expressions (« ça m'fait de la peine »). Pépé ne répugne pas aux mots d'argot, mais il les emploie d'un air détaché. Sa voix est plus affable, plus ironique que celle de Carlos. Il considère la perle pour la comparer à un grain de beauté. Il se place en dehors du marchandage et du pur domaine esthétique pour évoquer le registre amoureux. Il se détache des rapports économiques sans pour autant s'exiler dans la contemplation désintéressée ; il rapporte le butin à un domaine intime, comme souvent chez la star. La différence entre les trois personnages est sensible quand ils répètent chacun la même expression. « Tiens tu m'fais mal » lance Pépé, condescendant, à Carlos, popularisant ainsi le « ça m'fait de la peine » adressé à Grand-père. Carlos s'avance en un brutal : « J'te fais mal ?! Répète-le ! », auquel rétorque Pépé narquois : « Mais... tu m'fais mal ». Cette fois, son ton ascendant rapproche la tournure populaire de la voix de Grand-père qui finit de la corriger : « Puisqu'il vous dit que vous lui faites mal ». Pas plus prolétaire qu'aristocrate du crime, Gabin est hors de la hiérarchie sociale par sa dérision, mais il parle une langue populaire. Désamorçant les conflits de classe tout en restant proche des masses, la star peut se faire entendre du plus grand nombre.



Pépé : entre la brute et l'esthète

3.2.4. Remise en cause et renouvellement du langage

Les registres populaires et argotiques ne servent pas seulement à différencier les classes sociales. Ils fournissent aux artistes des expressions dynamiques, permettant un renouvellement des œuvres et des discours sur le crime. Depuis les polémiques autour de *L'Assommoir* de Zola¹, le paradigme critique n'a pas beaucoup évolué : contre ceux qui réprochent la vulgarité de la langue populaire, on argue de son expressivité et de sa vitalité². Cendrars, dans une conférence (« Poètes ») donnée au Brésil en 1924, considère déjà le langage parlé comme la source de référence : le rythme du phrasé est antérieur « au mot de la grammaire » et ce rythme est subordonné directement à la « vie ». Plus tard, il écrit : « *Le langage est né de*

1. MEIZOZ J., *L'Âge du roman parlant*, *op.cit.*, pp. 18-22.

2. Ainsi, Charles Bally écrit : « L'idiome vulgaire et parlé [...] coule comme une eau vive sous la glace rigide de la langue écrite et conventionnelle ; puis un beau jour, la glace craque, le flot tumultueux de la langue populaire envahit la surface immobile et y amène de nouveau la vie et le mouvement » (*Le Langage et la vie*, Paris : Payot, 2^e édition, 1926, p. 16).

la vie, et la vie, après l'avoir créé, l'alimente. Il y a dans le langage parlé la spontanéité qui enveloppe et colore l'expression de la pensée»¹. Face à une langue sclérosée, les voix populaires régénèrent et bousculent les usages. Dans sa correspondance, Chandler s'intéresse à la langue anglaise lorsqu'elle est violentée par l'oralité de l'américain : « The best writing in English today is done by Americans, but not in any purist tradition. They have roughed the language around as Shakespeare did and done it the violence of melodrama and the press box. They have knocked over tombs and sneered at the dead »². Si pour Chandler la langue est renouvelée par les publications populaires, en revanche, pour Döblin, c'est la langue elle-même qui fournit à l'œuvre l'énergie nécessaire à sa création. Toute langue est « une force productive en soi » (« *Produktivkraft an sich* »³), et c'est le berlinois qui fut le principe constitutif de *Berlin Alexanderplatz*. Ainsi, quand il se souvient de la genèse de son roman, Döblin écrit : « Ich konnte mich auf die Sprache verlassen : die gesprochene Berliner Sprache ; aus ihr konnte ich schöpfen [...] »⁴. La langue populaire n'est pas un simple matériau au service d'une représentation pré-donnée de la pègre. Guidant la création artistique, elle en est à l'origine.

Elle trouve d'abord une valeur par sa sonorité, voire sa musicalité. Au-delà de sa signification, l'argot suffit à faire résonner les accents d'un monde étrange. Ainsi, chez Kessel, il finit par se mêler au brouhaha d'un club de jazz rempli de Noirs : « L'argot nasillard des bas-fonds américains et des rires d'enfants sauvages transformaient le modeste débit montmartrois en une jacassante volière exotique »⁵. L'argot est encore apparenté à une langue étrangère, mais le narrateur ne cherche pas à la traduire. Il la considère dans son opacité, comme un langage inarticulé au même titre que le rire et les jacassements constituant une atmosphère sonore. En revanche, chez Döblin, la langue populaire ne reste pas en deçà du signe ; elle dépasse le mot par sa musicalité : « Wenn ich die Beziehung zwischen Konzeption und Sprache schildern soll, so sage ich : die Konzeption ist bloßer Text eines Liedes, die Sprache ist erst das Lied, die Musik »⁶. Cette langue vivante n'est pas celle du dictionnaire ou de la philologie. De là,

1. CENDRARS, *Aujourd'hui*, *op.cit.*, p. 230, souligné dans le texte.

2. CHANDLER R., « To the editor of *The Fortnightly Intruder* », 1^{er} juillet 1937, in MCSHANE Frank (sous la dir. de), *Selected Letters of Raymond Chandler*, *op.cit.*, p. 2 : « De nos jours, le meilleur anglais que l'on écrive l'est par des Américains, mais pas dans une tradition puriste. Ils ont dépoussiéré la langue comme l'avait fait Shakespeare, par la violence du mélodrame et de la presse. Ils ont renversé les tombeaux et ri des morts. »

3. DÖBLIN A., *Der Bau des epischen Werks*, *op.cit.*, p. 130, souligné dans le texte : « Wie ihm [dem Autor] die schlecht getroffene Sprache das Konzept verderben kann, so kann die gut gewählte Sprache ihm die halbe Arbeit abnehmen, sogar beim Phantasieren und Erfinden. Denn die gut getroffene Sprache führt richtig, führt im Sinne der Ausgangskonzeption zu neuen Einfällen, ist eine *Produktivkraft an sich* (« De même que la langue qui n'est pas pertinente peut lui [l'auteur] corrompre son concept, de même la langue correctement choisie le soulage de la moitié du travail, même en ce qui concerne l'imagination et l'invention. Car la langue pertinente mène dans la bonne direction, elle mène dans le sens de la conception vers de nouvelles idées, elle est une force productive en soi »).

4. DÖBLIN A., « Nachwort zu einem Neudruck » (1955), in *Berlin Alexanderplatz*, Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1964, p. 507 : « Je pouvais me fier à la langue, la langue parlée de Berlin. Je pouvais créer à partir d'elle. »

5. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 38.

6. DÖBLIN A., *Der Bau des epischen Werks*, *op.cit.*, p. 129 : « Si je dois décrire la relation que la conception entre-

dans *Berlin Alexanderplatz*, l'attention apportée au rythme, aux allitérations, aux rimes, qui entraînent les phrases, parfois hors des chemins rationnels. Cette musicalité est une mise en mouvement, pour le meilleur et pour le pire. La chanson de la Mort se fait en grande partie dans un registre populaire comme si cette langue faisait redémarrer le mécanisme de la vie : « Box doch mit mir, komm, zeig, wat du bist, Franzeken, Franzeken Biberkopf, Biberköpfchen, ha ! »¹. Dans le corpus américain, le registre populaire – particulièrement l'argot – est aussi considéré comme un principe dynamique. Comme Döblin, Mencken use d'une comparaison musicale quand il définit le *slang* : « a kind of linguistic exuberance, an excess of word-making energy. It relates itself to the standard language a great deal as dancing relates itself to music »². Cette fantaisie créatrice insuffle un élan dans la langue par ses jeux de sonorités³, mais aussi par la concision des mots employés. Les termes sont souvent monosyllabiques, quand il ne s'agit pas d'abréviations (*dinah* pour *dynamite*, *dick* pour *detective*, *poly* pour *politician*, etc.). La rapidité et l'économie du *slang* sont un reliquat de langue criminelle⁴. Passé dans la langue courante, il confère son énergie évocatrice à des romans comme ceux de Hammett, caractérisés par leurs phrases lapidaires. Cette rapidité se retrouve enfin dans la parole des comédiens. Le débit particulièrement rapide d'un truand incarné par James Cagney, à l'accent du Lower East Side, fait partie de son jeu d'acteur⁵ et plus encore de sa *persona* : ce jeune homme à la vitalité incontrôlable, que l'école a été incapable de corriger⁶, transforme le type du *strong silent man* en petit Irlandais, prompt à dégainer le flingue ou le bagout⁷. Pour reprendre les mots de Kirstein : avec Cagney parlant, le mâle américain n'est plus *straight shooting* mais *quick shooting*.

L'apport de la langue populaire ne se réduit pas à son expressivité ou sa musicalité. L'argot a charrié dans le langage courant de nouveaux termes, désignant des objets ou des activités

tient avec la langue, je dirai : la conception est le texte du Lied, la langue seule est le Lied, la musique [...] ».

1. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 438 : « Allez, cogne-moi donc, viens, montre qui t'es, p'tit Franz, p'tit Franz, Biberkopf, p'tit Biberkopf, ha ! »

2. MENCKEN H.L., *The American Language*, *op.cit.*, p. 557 : « une sorte d'exubérance créatrice, un excès d'énergie dans la création des mots. Il est lié à la langue correcte de la même manière que la danse est liée à la musique. »

3. Non seulement par ses allitérations, homéotéleutes ou onomatopée, mais aussi par ses transformations du signifiant, par troncation ou inversion des syllabes. Ainsi, on peut remarquer dans *The Glass Key* de Hammett, la présence de l'argot dit « Pig latin » qui consiste à inverser la première syllabe ou les premières lettres d'un mot avec celles de la fin et à ajouter « - ay » (*drunk* > *unkdray*, voir *op.cit.*, p. 468).

4. Ainsi, Mencken cite à ce propos un autre linguiste, Ernest Booth : « Brevity, conciseness, is the essence of thieves' jargon. To be able to convey a warning and the nature of the danger in a single word or phrase is the test » (« The Language of the Underworld », *American Mercury*, mai 1928, *cit. in ibid.* p. 578 : « Brièveté et concision sont l'essence du jargon des voleurs. L'épreuve décisive est de communiquer un avertissement et la nature du danger en un seul mot ou expression »).

5. Cagney considérait l'art dramatique de manière particulièrement énergique. Une de ses citations les plus célèbres définit ainsi le jeu d'acteur : « There's not much to say about acting but this. Never settle back on your heels. Never relax. ».

6. Voir CAGNEY J., *Cagney by Cagney*, *op.cit.*, p. 34.

7. Voir KIRSTEIN L., « James Cagney and the American Hero », *art.cit.*, p. 263.

qui échappaient aux discours des honnêtes gens. Il opère par déplacements sémantiques, en donnant de nouvelles significations à des termes préexistants (un « homme », un « maque-reau », de « l'oseille », la « galette », etc.). La plupart des linguistes de notre période louent ce renouvellement : « Il faut se féliciter de cet apport qui vient sans cesse enrichir notre langue. Voilà bien réalisé [...] “l'influence occulte du voyou sur l'idiome national” »¹, écrit Jean Lacassagne. Mencken vante l'ingéniosité de ces nouveaux termes, souvent issus des corps de métier, en particulier de celui des *bootleggers*. La liste en serait longue². Précisons plutôt que la langue populaire et l'argot sont des réservoirs pour les auteurs : ils fournissent la matière première (un « Wortmaterial » selon Döblin³) mais subissent un travail de stylisation⁴. Döblin joue avec les syllabes, les paronomases, les dérivations, les anadiploses, les énumérations désarticulant son lexique⁵. Chandler, quant à lui, reconnaît que l'argot est aussi une invention d'écrivain. Dans une de ses lettres, il s'emporte contre la prétendue authenticité du *cant* des romans, qui conserve « l'odeur du dictionnaire » (« smell of the dictionary ») : « [The so-called experts] do not realize what a large proportion of these cant terms [...] is of literary origins, how many of them crooks and cops use *after* writers have invented them »⁶. Hammett pourrait s'exposer à cette critique puisqu'il use du terme *shamus* pour désigner un détective, alors que, selon Erle S. Gardner, ce mot n'a jamais figuré que dans un dictionnaire d'argot consulté par Hammett. En revanche, il a joué sur l'emploi de certains mots pour faire varier leur signification. L'anecdote est connue⁷ : Shaw ayant un jour refusé un terme jugé obscène dans une nouvelle de Hammett, celui-ci lui tendit un piège. Dans un épisode du *Maltese Falcon*, Spade se moque du jeune tueur Wilmer, mignon de Gutman : « How long have you been off the gooseberry lay, son ? »⁸ L'expression *gooseberry lay* provient de l'argot des vagabonds et désigne un « vol de linge en train de sécher sur un fil », mais Shaw le prend pour un terme grossier pour un « ganyemède, bardache »⁹. Il demande ainsi son retrait du texte, mais laisse passer un autre mot, beaucoup plus tendancieux : « Keep that *gunset* away

1. LACASSAGNE J., *L'Argot du « Milieu »*, op.cit., p. xix.

2. Pour donner quelques exemples, parmi les plus usuels : *big shot* (« chef truand »), *bathtub-gin* (« gin fait maison »), *torpedo* (« tueur à gage »), *trigger-man*, *gorilla* (« homme de main »), *hide-out* (« planque »), *pineapple* (« bombe »), *heat* (« problème ») *to needle* (« augmenter la teneur en alcool »), *to cook* (« redistiller de l'alcool dénaturé »), *to cut* (« diluer »). Voir MENCKEN H.L., *The American Language*, op.cit., p. 578.

3. DÖBLIN A., « Schriftstellerei und Dichtung », in *Aufsätze zur Literatur*, op.cit., p. 91.

4. Pour des auteurs comme Hammett et James M. Cain, voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, op.cit., p. 33.

5. Pour une liste détaillée des jeux linguistiques dans *Berlin Alexanderplatz*, voir SCHOONOVER Henrietta S., *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin Alexanderplatz*, Berne : Peter Lang, 1977, pp. 21-44.

6. CHANDLER R., « To Hamish Hamilton » [18 mai 1950], in *Selected Letters of Raymond Chandler*, op.cit., pp. 218-219 : « [Les soi-disant experts] ne comprennent pas qu'une grande partie des expressions argotiques [...] est d'origine littéraire, et que les durs et les flics s'en servent *après* qu'elles ont été inventées par des écrivains ».

7. Elle a notamment été popularisée par un article d'Erle Stanley Gardner : « Getting Away with Murder », in *The Atlantic*, vol. CCXV, n° 1, janvier 1965, pp. 72-75.

8. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, op.cit., p. 374 : « ça fait longtemps que tu ne joues plus à nique-nippes, fiston ? ».

9. Outre la situation énonciative, le malentendu s'explique facilement par la proximité sémantique d'expressions comme *to be a gooseberry* (« tenir la chandelle ») et *to lay* (« baiser »).

from me »¹, conseille Spade à Gutman, menaçant Wilmer. L'éditeur le comprend comme une variation de *gunman* alors qu'il désigne en argot un « giton ». Le terme passe à la postérité, repris par d'autres auteurs de polars et par John Hudson dans son adaptation de *The Maltese Falcon*. Hammett a pour ainsi dire créé un second niveau d'argot : il use de ces mots dans une fonction cryptique et emploie des termes, devenus usuels, en leur donnant une nouvelle signification. Tout comme le *slang* redonne vie à la littérature, Hammett remoteive l'argot.

Le dévoilement de mots usuels amène à une contestation du lexique et, de fait, des représentations qu'il sous-tend. Mencken perçoit clairement cet aspect de l'argot². Hammett le laisse entrevoir dans le paragraphe liminaire de *Red Harvest* :

I first heard Personville called Poisonville by a red-haired mucker named Hickey Dewey in the Big Ship in Butte. He also called his shirt a shoit. I didn't think anything of what he had done to the city's name. Later I heard men who could manage their r's give it the same pronunciation. I still didn't see anything in it but the meaningless sort of humor that used to make richardsnary the thieves' word for dictionary. A few years later I went to Personville and learned better.³

De ces lignes, nous ne retiendrons que quelques éléments. Tout d'abord, la voix narrative – celle du Continental Op – se présente comme pouvant passer d'un registre de langue à un autre, au même titre que le détective va passer d'un milieu social à un autre, d'un camp à un autre, naviguant dans les eaux troubles de sa justice. Ensuite, la plaisanterie sur le dictionnaire – livre imposant la norme linguistique – suggère une relation entre les mots et le pouvoir social. Les classes aisées n'usant pas des abréviations propres au *slang*, et le dictionnaire étant un produit des classes aisées, il serait plus juste de l'appeler *richardsnary*⁴. Le détective refuse d'abord d'y prêter attention, mais sa découverte de « Poisonville » donne sens à cette déformation. La corruption linguistique reflète celle de la ville, les personnages censés être respectables sont aussi criminels que les autres, tandis qu'un détective au langage cru va rétablir la loi⁵.

1. *Ibid.*, p. 367 : « Ne me mettez pas cet enfouraillé dans les pattes » (Nous soulignons).

2. « The best slang is not only ingenious and amusing ; it also embodies a kind of social criticism. It not only provides new names for a series of everyday concepts, some new and some old ; it also says something about them » (MENCKEN H.L., *The American Language*, *op.cit.*, p. 557 : « Le meilleur des slangs n'est pas seulement astucieux et amusant. Il figure une sorte de critique sociale. Il ne fournit pas seulement de nouveaux noms pour un ensemble de concepts quotidiens, certains neufs, d'autres anciens. Il en dit quelque chose »).

3. HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 3 : « J'ai d'abord entendu *Personville* prononcer *Poisonville* au bar du Big Ship à Butte. C'était par un rouquin nommé Hickey Dewey, ouvrier chargeur à la mine. Il disait aussi *T-Shoit* au lieu de *T-Shirt*. Je n'ai rien pensé alors de ce qu'il avait fait subir au nom de la ville. Plus tard, j'ai entendu des hommes qui savaient articuler leur "r" utiliser la même appellation. Je n'y voyais toujours rien de plus que cet humour dépourvu de sens qui fait dire aux voleurs *Rick Sionaire* à la place de *dictionnaire* ».

4. Pour que le jeu de mot soit compréhensible, rappelons que *Dick* est le diminutif du prénom *Richard*.

5. De manière intéressante, le roman se clôt sur le détective qui rédige son rapport en tentant de respecter les règles : « I spent most of my week in Ogden trying to fix up my reports so they would not read as if I had broken as many Agency rules, states laws and human bones as I had. [...] They didn't fool the Old man. He gave me merry hell » (*ibid.* p. 142 : « Je passai la plus grande partie de ma semaine à Ogden à essayer de rédiger des rapports qui ne donnent pas l'impression que j'avais transgressé autant de règles de l'agence, violé autant de

De manière comparable, dans l'Allemagne weimarienne, Max Malien, le héros de *Klettermaxe* (1927)¹, est familier de tous les registres de langue et de tous les milieux. Auteur de livres sur les bas-fonds, il parle le *Rotwelsch* avec ses amis truands mais aussi devant ses victimes, des bourgeois malhonnêtes, quand il revêt l'habit de « Klettermaxe », le justicier cambrioleur. Dans ce roman, la langue populaire n'est certes pas intégrée à la norme – elle reste entre guillemets, comparée au sabir de la cousine cubaine de Max. Cependant, elle met indirectement en cause la langue bourgeoise qui use aussi de signes autonymiques et de glissements sémantiques pour désigner des activités peu avouables. Si Klettermaxe appelle ses vols des « bienfaisance » (*Wohltätigkeit*), un marchand de tableaux nomme ses escroqueries un « service » (*Gefallen*) rendu à l'art et un directeur de théâtre des « ballets de beauté » (*Schönheitsballetts*) ses spectacles indécents. La candeur des expressions est ainsi contestée et le mot même de « criminel » pose problème quand des journaux l'utilisent pour désigner Klettermaxe² : qu'est-ce qu'un *Vebrecher* sinon un terme imposé par la bonne société malhonnête ?

L'argot a cette vertu de remettre en cause les mots les plus couramment usités. *Die Dreigroschenoper* use notamment du parler berlinois à des fins de distanciation. Durant le repas de noces, les plaisanteries graveleuses des bandits font apparaître la polysémie de mots anodins. Excédé, Mackie s'exclame : « Wißt ihr denn überhaupt, was das ist : ein Mensch ? », à quoi Walter répond en s'esclaffant : « Der Mensch oder das Mensch ? »³. De l'allemand standard *der Mensch* (homme), on passe à son homonyme berlinois (« nénette, morue, putain »). Le jeu de mots n'est pas fortuit. À la question « qu'est-ce que l'homme ? », il répond par une allusion grivoise et annonce le « Denn wovon lebt der Mensch ? »⁴ dans la deuxième finale. L'homme n'est finalement qu'un terme civilisé qui recouvre des appétits primaires. Ce jeu de mots illustre aussi une tendance brechtienne à remettre en cause les noms dont la position semble acquise : « Wer ist Mackie Messer ? » « Wer ist Peachum ? », demande-t-on. Sont-ils des truands ou des hommes d'affaires ? Et, finalement, les crimes sont désignés selon les termes de l'entreprise : « Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie ? Was ist ein Einbruch in eine Banke gegen die Gründung einer Bank ? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes ? »⁵. La célèbre réplique établit une équivalence entre les champs

lois de l'État et brisé autant d'os. [...] Le Vieux ne s'y trompa pas. Il me passa un savon de tous les diables »). L'incrédulité du lecteur (le chef) et la dernière familiarité indiquent que le rétablissement de l'ordre aussi bien linguistique que légal est désormais invraisemblable.

1. POSSENDORF Hans (pseud. de MAHNER-MONS Hans), *Klettermaxe*, Munich : Süddeutscher Verlag, 1957 [1927].

2. « Natürlich fehlte es auch nicht vonseiten der Presse, besonders der politisch rechts orientierten, an Protesten gegen die Glorifizierung dieses "Verbrechers" » (*ibid.*, p. 111 : « Naturellement, les journaux, particulièrement ceux de droite, ne manquaient pas de protester contre la glorification de ce "criminel" »).

3. BRECHT B., *Die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 20 : « – Savez-vous au moins ce que c'est : un homme civilisé ? » « – Civilisé ou syphilité ? »

4. *Ibid.*, p. 46 : « Car de quoi vit l'homme ? ».

5. *Ibid.*, p. 61 : « Qu'est-ce qu'un pied-de-biche contre une action boursière ? Qu'est-ce que cambrioler une banque contre fonder une banque ? Qu'est-ce que tuer un homme contre employer un homme ? »

lexicaux du crime et des affaires : « fonder une banque », n'est-ce pas une expression respectable pour désigner un vol ?¹

Dans *Louis Beretti*, c'est la langue standard qui est considérée comme étrangère. Le roman opère une sorte de « révolution sociologique » pour réévaluer le lexique du crime. Louis et Big Italy ne se considèrent ni comme des maquereaux² ni comme des gangsters³, bien qu'ils vivent des filles et appartiennent à une bande criminelle. Ces termes introduisent des jugements de valeur extérieurs à leur milieu. Ils sont une sorte d'« idéolectes », des mots forgés par la bonne société, donc étrangers à Louis et Big Italy. Le changement de contexte fait apparaître les contours idéologiques des mots du crime.

La langue populaire et l'argot agissent comme un ferment, semant le trouble au sein des énoncés. Ils procurent aux œuvres un dynamisme créatif et permettent une remise en cause du langage contractuel. Ils sont donc expressifs, poétiques et métalinguistiques. S'ils peuvent servir à stigmatiser la parole du peuple et du truand, ils subvertissent aisément la hiérarchie narrative en s'y intégrant. Ces voix traversent et modulent les discours donnés comme normaux ; ils en font apparaître les présupposés idéologiques.

3.3. Prises d'écriture et aveux biaisés

Dans l'étude de la langue des truands, nous avons distingué l'écrit de la parole, celle-ci pouvant subvertir les énoncés des discours de la délinquance. Pour clore ce chapitre, évoquons brièvement une possibilité énonciative jusqu'ici négligée : l'écriture du truand à la première personne. Il ne s'agit pas seulement d'une voix narrative aux accents canailles, mais d'un personnage-narrateur (voire auteur) qui assume sa prise de plume et sa criminalité. Les modèles de cette écriture sont nombreux et nous avons dû nous restreindre à une forme particulière – les aveux – à travers quelques exemples jouant sur les discours criminologiques.

Cette écriture a souvent été considérée à l'aune du contrôle social. Elle est ce qui condamne et libère le criminel. Dans l'ancien système pénal, la signature des aveux est la preuve complète de sa culpabilité ; elle est à l'horizon des investigations et des tortures subies par l'accusé. Depuis le Concile de Latran, les techniques d'enquête, d'interrogatoire

1. D'autres auteurs reprendront ce procédé de manière ironique, notamment Döblin avec le personnage de Willi l'anarchiste, dont les sophismes sous-tendent l'idée que la propriété est une sorte de vol : « Und wenn wer einem ne Uhr wegnimmt, denn is det noch lange nich gestohlen. [...] Weggenommen ist die, aus der Tasche oder aus ner Auslage, ausm Laden, aber gestohlen ? Wer sagt det ? [...] Ich sage weggenommen. Hat seine Besitzer gewechselt. » (DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, p. 250 : « Et maintenant si quelqu'un prend sa montre à un autre, c'est toujours pas pour ça que c'est du vol. [...] On l'a prise, dans une poche ou une vitrine, dans un magasin, mais volée ? Qui dit ça ? [...] Je dis : on l'a prise. Elle a changé de propriétaire »).

2. *Ibid.*, p. 30 : « Louis and Italy and the others didn't call themselves pimps, but they got free love from the girls, and not infrequently they borrowed a bit of change from them. » (« Louis et Big Italy ne se considéraient pas comme des maquereaux, mais ils faisaient l'amour à l'œil et il n'était pas rare qu'ils prélèvent un peu de monnaie sur ces demoiselles »)

3. *Ibid.*, p. 41.

et de confession se sont développées au détriment des épreuves de culpabilité (serments, duels, jugements de Dieu)¹. L'individu est jugé selon le discours de vérité qu'il produit ou qu'il est obligé de produire sur lui-même. La société occidentale devient singulièrement « avouante » (dans la justice, dans la médecine, l'amour, la famille, etc.). De là, pour Foucault, la fonction attribuée à la littérature qui doit lever une vérité au fond de soi-même. De là aussi, un lien entre aveu et liberté : l'obligation d'avouer est si présente, elle nous est tellement incorporée que nous ne la percevons plus comme contraignante. Au contraire, il nous semble que la vérité ne « demande » qu'à sortir. Si elle reste enfouie, c'est qu'une contrainte la retient. Sa formulation apparaît alors comme une libération, devant le juge ou le psychiatre².

L'écriture de l'aveu, à la fois contrainte et soulagement, est donc une libération surveillée. Si le criminel signe un texte, c'est pour reconnaître une faute – qu'il « dépose » – ou pour expliquer sa criminalité afin d'en prévenir d'autres. Avec la médicalisation de la justice et l'individuation du crime, le délinquant est encouragé à écrire. À la fin du XIX^e siècle, des criminologues comme Lombroso ou Lacassagne incitent des détenus à raconter leur histoire pour faire le portrait d'une personnalité criminelle³. Parallèlement, ces écrits commencent à émerger en tant qu'œuvres, au moins depuis les *Mémoires* (1828) de François Vidocq, et en France, paraissent des récits autobiographiques dans les *Archives d'anthropologie criminelle*, ou dans des anthologies⁴. Ces aveux ne participent pas seulement d'une « volonté de savoir » : des autobiographies comme celles de Jack Black ou encore *Grimhaven* (1928) de Robert J. Tasker sont reconnues pour leur qualité littéraire⁵ et elles ne se privent pas de critiquer les dispositifs de contrôle. C'est précisément par leurs écarts formels et idéologiques que ces écritures s'émancipent de la relation de pouvoir initiale. Les criminels écrivent-ils comme on l'attendrait d'eux ? Se plient-ils aux règles de l'aveu. L'aveu en tant que rituel obéit à des conventions. Il est un discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé. Il implique la présence même virtuelle d'un destinataire qui est l'instance requérant l'aveu pour juger, punir, pardonner, consoler. La vérité de l'aveu s'authentifie par les résistances qu'elle a eues à lever pour se formuler. L'aveu ne doit pas être spontané – ce serait alors une déclaration – ; il doit être le produit d'une lutte. Enfin, l'énonciation de l'aveu produit chez l'énonciateur des modifications intrinsèques (disculpation, rachat, purification, salut, etc.)⁶.

1. Voir FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op.cit., pp. 76-94.

2. *Ibid.*, pp. 80-81 : « L'aveu affranchit, le pouvoir réduit au silence ; la vérité n'appartient pas à l'ordre du pouvoir, mais elle est dans une parenté originaire avec la liberté : autant de thèmes traditionnels dans la philosophie qu'une "histoire politique de la vérité" devrait retourner en montrant que la vérité n'est pas libre par nature, ni l'erreur serve, mais que sa production est tout entière traversée des rapports de pouvoir. »

3. Voir ARTIÈRES Philippe, « Les aveux de l'écrit : le regard des criminologues à la fin du XIX^e siècle », in MUCCHIELLI L., *Histoire de la criminologie française*, op.cit., pp. 169-185.

4. Voir HESSE Raymond, *Les Criminels peints par eux-mêmes*, Paris : B. Grasset, 1912.

5. William S. Burroughs, notamment à propos de son roman *Junky* (1953), revendiquait l'influence de Jack Black tandis que Robert J. Tasker fut « découvert » par H.L. Mencken avec lequel il correspondait et qui incita A. Knopf à publier ses Mémoires sur son quotidien de prisonnier.

6. Nous reprenons ici les termes de la définition de l'aveu proposée par Michel Foucault (in *La Volonté de savoir*, op.cit., pp. 82-83).

Cette définition comprend de nombreuses formes littéraires – les Mémoires, l'autobiographie, la lettre, les confessions, etc. – et induit que l'aveu est moins un genre qu'une modalité du discours. On peut le considérer comme un énoncé, tout ou partie d'une œuvre, formulé à la première personne, qui a pour fonction performative de reconnaître une faute, auparavant tue, face à un destinataire juge.

Parmi les nombreux aveux de notre corpus, nous choisissons deux cas qui remettent en question les relations de pouvoir : *You Can't Win* de Jack Black et les confessions épistolaires des *Krimis* de la période nazie. Ces deux exemples sont certes dissemblables. *You Can't Win* est une œuvre unique tandis que l'on considère plusieurs textes dans le corpus allemand : deux nouvelles de Michael Zwick (« Die Kleine Gefälligkeit » ; « Eine Gewissenbeichte »¹) et un passage de *Hauptzentrale New York* de Bernd Carstens. Le premier est une autobiographie, au sens où Philippe Lejeune l'a définie², tandis que les seconds appartiennent au domaine de la fiction : des criminels avouent leurs crimes aux policiers par l'intermédiaire de lettres. Enfin, les contextes policiers de ces prises d'écriture divergent fortement : Jack Black a été jugé et libéré dans un état de droit tandis que les criminels allemands ont fui le régime nazi. Pourtant, tous ces textes ont en commun de prendre le prétexte d'aveux pour produire une énonciation dérangeante.

Ces aveux sont-ils au service des pouvoirs judiciaires et policiers ? La situation qui les a engendrés est ambiguë. Certes, aucun des textes n'est extorqué à son scripteur – réel ou fictif. Jack Black écrit son autobiographie de son plein gré et les criminels allemands envoient leur lettre alors que la police n'a aucune prise sur eux. Cependant, ces aveux ne sont pas complètement spontanés³. La première expérience d'écriture mentionnée par Black a lieu lors de son dernier procès : « Mr. Older asked me to make a statement, hoping there might be something in my experience that would throw some light on the criminal problem that might help people to help criminal »⁴. Cette déclaration, lue devant le juge, est le résumé des arguments contenus dans le reste de l'autobiographie, à tel point que *You Can't Win* pourrait être considéré comme l'extension de cette déclaration. Le truand écrit en situation de jugement, poussé par la reconnaissance envers ceux qui l'ont aidé. En Allemagne nazie, l'aveu est à considérer dans le nouveau contexte policier. Pour un pouvoir pénal qui veut s'imposer absolument, sans les objections des criminologues ou les indulgences d'un juge, l'aveu constitue une pièce maîtresse de

1. In ZWICK M., *8 Minuten und andere Kriminalfälle*, op.cit.

2. LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 14 : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité ».

3. Au demeurant, cette contrainte indirecte est spécifique au fonctionnement de l'aveu : « Par la structure de pouvoir qui lui est immanente, le discours de l'aveu ne saurait venir d'en haut, [...] mais d'en bas, comme une parole requise, obligée, faisant sauter par quelque contrainte impérieuse les sceaux de la retenue et de l'oubli » (FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op.cit., p. 82).

4. BLACK J., *You Can't Win*, op.cit., pp. 381-382 : « Mr. Older me demanda de faire une déclaration, espérant qu'il y aurait quelque chose dans mon expérience qui pourrait éclairer un peu le problème de la criminalité et qui pourrait aider les gens à aider les criminels ».

son argumentaire, la preuve absolue¹. La détention préventive et les pratiques musclées des agents ont permis d'obtenir la confession de criminels célèbres comme Erich Saß en 1940². Face à la toute-puissance du régime, il vaut mieux tout révéler. Très souvent, les personnages se rendent de leur plein gré aux inspecteurs pour leur faire des révélations comme dans *Zehn einwandfrei Alibis* de Finke ou *Die Opiumhöhle von Cayenne* de Brock³. L'aveu apparaît comme un élément et un effet de la propagande policière. Les lettres envoyées aux commissaires participent indirectement de ce contexte judiciaire qui survalorise les aveux.

Ces écrits de truands participent-ils pour autant d'une volonté de savoir au service du contrôle social ? Ils pointent plutôt l'incompétence des enquêteurs. Les lettres adressées aux policiers allemands leur expliquent des crimes qu'ils n'ont jamais su résoudre. Jack Black explique bien les mœurs et les techniques des cambrioleurs mais précise dès le premier chapitre : « I am going to write about them [all these things] as I took them – with a smile »⁴. L'ironie est en effet sensible dans ses aveux. Il laisse de nombreux éléments dans l'ombre, notamment sur son identité ou celle de ses complices. Black ne donne ni sa date ni son lieu de naissance et le *Jack* qui figure sur la page de titre est vraisemblablement un pseudonyme, *Black Jack* désignant une matraque dans l'argot des voleurs. Il dédicace son livre à un journaliste, un juge – deux représentants du savoir criminologique – mais aussi à un « unnamed friend who sawed me out of the San Francisco jail »⁵. Ces imprécisions n'ont pas lieu d'être élucidées. Black énonce ainsi un des principes de son autobiographie : « the best way to get misinformed is to ask a lot of questions ». Il donne l'exemple du célèbre détective William Pinkerton qui s'est fourvoyé par excès de curiosité⁶. Celui-ci a notamment rendu célèbre le terme de *yegg*, qui désigne les cambrioleurs de haut-vol dans l'argot de la pègre. Or, ce mot est en fait issu du dialecte de Chinatown et signifiait « mendiant ». Le détective a simplement été floué par un voleur auquel il posait trop de questions, ce qui n'empêche pas Black de se qualifier lui-

1. Sur les pratiques mises en œuvre pour obtenir des aveux, voir WAGNER P., *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, *op.cit.*, pp. 193-213.

2. Un criminologue se félicite de cette situation : « Früher war es oberstes Gesetz der Berufsverbrecher, kein Geständnis abzulegen [...]. Heute ist die Kriminalpolizei durch die Maßregel der Vorbeugungshaft mit einer scharfen Waffe versehen, mit der sie das Berufsverbrechertum unmittelbar treffen kann und hat schon dadurch Autorität » (DALUEGE, Kurt, *Nationalsozialistischer Kampf gegen das Verbrechen*, Munich : Eher, 1936, p. 42 : « Auparavant, la loi maîtresse du truand était de ne pas déposer d'aveux [...]. Désormais, la police est munie du décret de détention préventive avec laquelle elle peut directement frapper le milieu et jouit en cela d'une autorité »).

3. Il est par ailleurs remarquable que, dans ce dernier roman, les aveux du héros soient toujours récompensés. Les gangsters lui laissent la vie sauve et lui proposent de faire un reportage quand il leur révèle spontanément son identité. La police prend soin du bagnard repentant qu'il raccompagne à Cayenne et lui permet de retrouver la femme aimée grâce à l'aide qu'il a fournie. En d'autres termes, on est en plein dans un roman de collaboration.

4. BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, p. 6 : « Je vais les raconter [ces choses] comme je les ai vécues : avec un sourire aux lèvres. »

5. « à l'ami dont je tairais le nom qui a scié les barreaux de ma prison à San Francisco. »

6. *Ibid.*, p. 172 : « His business consisted largely of asking questions and necessarily he acquired much misinformation » (« son boulot consistait pour une bonne part à poser des questions et, forcément, il a récolté beaucoup de salades »).

même de *yegg* dès le premier chapitre : il prononce ses aveux sous un nom d'emprunt, issu d'une volonté de savoir trompée.

Ces aveux sont, en fait, le signe que leur auteur a échappé au pouvoir pénal. Quand il fait sa déclaration devant le tribunal, Black a déjà été jugé et sait qu'il n'a plus longtemps à croupir en prison. C'est parce qu'il en a fini avec la justice qu'il peut commencer à écrire : « I would not make a statement if I ever expected to appear in court again as a defendant »¹. La sincérité de son discours est assurée dès qu'il sort de la relation de pouvoir. Sous le Troisième Reich, les aveux épistolaires sont une échappatoire à la puissance policière. Comme nous l'avons vu, le truand a été exclu de l'Allemagne. Ses lettres signifient à la fois son absence, sa disparition – donc la victoire de la police sur le territoire – mais aussi son impunité. Un personnage écrit au commissaire car il lui est désormais possible « dem Bannkreis Ihrer sonst so scharfen Augen zu entfliehen »². Ces écrits sont à la fois reconnaissance et transgression du pouvoir policier. La plupart commencent par rappeler cet éloignement salvateur. Dans *Hauptzentrale NewYork*, Fred Iverster, le chef de l'organisation « Hydra », a rédigé un cahier qu'il devait envoyer à la police après sa fuite. Le truand a déjà été tué lorsqu'on découvre ses feuillets et, d'outre-tombe, il continue de narguer les agents³. Dans les deux nouvelles de Zwick, les coupables affranchissent d'autant plus volontiers le policier qu'ils sont désormais à l'étranger. La lettre de « Eine Gewissenbeichte » débute ainsi : « Herr Polizeipräsident ! Heute, wo ich mich in völliger Sicherheit befinde, wo Meere, Berge und Täler zwischen uns liegen, darf ich es mir erlauben, aufrichtig mit Ihnen zu reden, denn... ich bin für Sie unerreichbar »⁴. La forme épistolaire procède toujours d'un éloignement physique ou mental. Elle comble une absence et la fait plus cruellement ressentir – pour le scripteur (l'exilé) comme pour le destinataire (le policier). Elle ouvre également un espace de liberté car les divergences d'opinion qu'on ne se risquait pas à dire peuvent désormais s'écrire. Ici, le fait de se trouver en sécurité (*Sicherheit*), c'est-à-dire à l'abri des forces de sécurité (*Sicherheitsamt*) offre la possibilité de parler *aufrichtig*, c'est-à-dire sincèrement mais aussi honnêtement, conformément à ce qui est juste (*richtig ; Recht*). Écrits de vérité, les lettres d'aveux figurent parmi les rares exemples de la production culturelle en Allemagne nazie où la police est raillée et les thèses criminologiques officielles contestées. Doit-on parler d'une lettre d'adieux, voire de rupture, du roman policier forcé à l'exil ?

En tout cas, le bandit prend sa revanche en inversant les rôles. La narration à la première personne rapproche le lecteur d'un criminel pourtant inaccessible, qui reprend la parole

1. *Ibid.*, p. 382 : « Je ne ferai pas de déclaration si je pensais réapparaître un jour devant un tribunal en tant qu'accusé ».

2. ZWICK M., « Eine Gewissenbeichte », *op.cit.*, p. 118 : « d'échapper au champ d'action de votre regard autrement si perçant. »

3. CARSTENS B., *Hauptzentrale NewYork*, *op.cit.*, pp. 338-346.

4. ZWICK M. « Eine Gewissenbeichte », *op.cit.*, p. 118 : « Monsieur le Commissaire général ! Aujourd'hui, alors que je me trouve en parfaite sécurité, que mers, monts et vaux nous séparent, je puis me permettre de vous parler franchement car... je vous suis inaccessible ». On notera le jeu de mot sur *unerreichbar* signifiant « inaccessible » et « injoignable » dans le contexte d'une communication.

confisquée par le pouvoir pénal. Alors que le truand est à peine mentionné dans d'autres *Krimis*, ses écrits constituent ici une part importante, sinon la totalité du récit. Puisque ces confessions ne craignent ni jugement ni punition, les lettres n'attendent pas de réponse. L'expéditeur n'entretient pas une correspondance avec la police ; il renverse la relation de pouvoir, en monopolisant l'écriture. Les formules de politesse laissent poindre l'ironie de la situation. Un cambrioleur commence ainsi sa lettre à un commissaire qui l'a interrogé en vain : « Sehr geehrter Herr Kommissar ! [...] Weil ich Ihre Fähigkeit und Geschicklichkeit schätze und da Sie mich bei den beiden Verhaftungen durchaus menschlich behandelt haben, so betrachte ich es als meine Pflicht, mich zu revanchieren »¹. Le truand use d'un registre de langue élevé et d'une cadence majeure pour donner toute sa saveur à la chute : *revanchieren* signifie « s'acquitter » mais aussi « se venger ». Le choix d'un verbe issu du français n'est pas anodin car il donne un accent plus châtié et indique que l'ironie est permise par un déplacement à l'étranger.

On observe aussi un retournement de situation énonciative dans *You Can't Win*. Dès la première ligne, Black se présente comme un bibliothécaire et demande : « Do I look like one ? I turn my chair so I can look in the mirror »². Par ces simples phrases, il indique un mouvement rétrospectif – propre à l'autobiographie – mais aussi interlocutif. Le narrateur se regardant dans le miroir est à la fois sujet et objet de son récit. Écrivant à la première personne, il tend cependant à se confondre aussi avec le lecteur de son récit : qui dit « je » et qui parle à qui dans *You Can't Win* ?

Le pronom personnel *you* est très présent dans cette autobiographie, à commencer par le titre. Qui désigne-t-il ? Le livre est dédié aussi bien à des membres de la pègre qu'à un juge et un journaliste. Black s'adresse d'abord à ceux qui furent ses semblables et explique que son expérience personnelle doit leur éviter de continuer dans le même chemin. À trente ans d'intervalle, *I* a vécu ce que *you* encourt. Ensuite, Black s'adresse à ceux qui ont une influence sur le système carcéral. Il le souligne au début de sa déclaration au tribunal³ qui, plus qu'un avertissement aux jeunes criminels, se transforme en réquisitoire contre la prison. En effet, les années de détention et de punitions n'ont pas réussi à briser Black qui, dans sa déclaration, argue à plusieurs reprises de sa force de caractère⁴ : le *I* s'affirme et s'adresse aussi au système

1. ZWICK M., « Die kleine Gefälligkeit », *op.cit.*, p. 25 : « Cher Monsieur le Commissaire, [...] Comme j'estime votre compétence et votre adresse, et puisque vous m'avez traité tout à fait humainement lors de mes deux arrestations, j'estime qu'il est de mon devoir de m'acquitter envers vous. »

2. BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, p. 1 : « Est-ce que j'ai l'air d'un bibliothécaire ? Je pivote sur ma chaise et je me regarde dans le miroir »

3. *Ibid.*, p. 382 : « I want to make this statement in the hope that there may be something in my experience that will prove valuable to some one, perhaps some one in authority who has to do with the instruction and correction of offenders » (« Je veux faire cette déclaration dans l'espoir qu'il puisse y avoir dans mon expérience quelque chose d'utile pour quelqu'un, peut-être quelqu'un qui s'occupe de l'instruction et de la correction des criminels »).

4. *Ibid.*, p. 387 : « If I had no character, no will power, no determination, I would have been broken long ago by the years of imprisonment and punishment [...] » : « si je n'avais pas eu de force de volonté, de détermination, j'aurais déjà été brisé par les années de détention et de punition »

carcéral quand il dit *You Can't Win*. Cette autobiographie prend le contre-pied des habituels Mémoires de bandit : alors que l'on demande au criminel non de penser mais de se souvenir pour qu'on interprète son vécu¹, l'écriture de Black tire une réflexion de son expérience et attaque ses destinataires-juges.

Par ailleurs, le lecteur et le narrateur peuvent s'intervertir. La narration à la première personne invite toujours à cette substitution, permettant de vivre sans risque les aventures d'un criminel. Néanmoins, cette situation se retourne contre lui quand le narrateur justifie le cercle vicieux de la criminalité par sa toxicomanie : « Reader, I'll ask you if you wouldn't take a jolt of booze or hop after an experience such as this ? »² Cette question enclenche une narration à la deuxième personne durant une quinzaine de pages. Le lecteur est désigné comme un cambrioleur³ qui doit accomplir des vols, mis en scène par le narrateur qui s'amuse à le mettre en danger. Se souvenant des précédentes mésaventures de *I* dont il a joui par procuration⁴, *you* se fait désormais tirer dessus ou attaquer par des chiens, sans pouvoir se défaire du rôle que lui attribue Black⁵. Le narrateur prend en quelque sorte une revanche sur un lecteur qui le jugerait ou s'amuserait à prendre sa place : « For the first time you see clearly this dangerous angle of this business of yours »⁶, conclut Black. Les seuls moments de répit que le narrateur laisse à son lecteur sont lorsque, après la nuit éprouvante vécue par *you*, *I* part fumer de l'opium. Le lecteur a sans doute compris le besoin d'enivrement du cambrioleur, mais l'expérience de la drogue reste incommunicable⁷. La transparence de l'aveu trouve ses limites dans ce qui motivait la criminalité de Black.

1. Michel Foucault résumait ainsi les injonctions faites au criminel que l'on enjoint de raconter sa vie : « L'infraction n'est pas faite pour être pensée ; elle doit seulement être vécue, puis rappelée. Nous ne tolérons pas le système, mais la simple mémoire du crime. » (« Préface » à LIVROSET Serge, *De la prison à la révolte*, Paris : Mercure de France, 1973, pp. 7-14, repr. in FOUCAULT M., *Dits et Écrits*, t.III, Paris : Gallimard, 1994, p. 395).

2. *Ibid.*, p. 283 : « Lecteur, je vous le demande, vous ne prendriez pas un coup de gnôle ou d'opium après une telle mésaventure ? »

3. *Ibid.* : « You are a burglar ». (« Vous êtes un cambrioleur »)

4. « You remember the dog that recognized you in the hotel barroom years before... » (*ibid.*, p. 287 : « Vous vous souvenez de ce chien qui vous a reconnu il y a des années dans un bar d'hôtel ») ou encore « you remember the twenty-dollar bill that cost you two years and two lashings. » (*ibid.*, p. 296 : « Vous vous souvenez du billet de vingt dollars qui vous a coûté deux ans et deux flagellations »).

5. *Ibid.*, p. 287 : « You are still a burglar, reader. » (vous êtes toujours un cambrioleur, lecteur).

6. *Ibid.*, p. 293 : « Pour la première fois, vous voyez clairement le côté dangereux de votre boulot ».

7. De manière intéressante, la toxicomanie est souvent présentée d'un point de vue extérieur chez Black. Les deux premiers opiomanes qu'il rencontre sont moqués par le jeune voleur qui ne sait pas encore qu'ils représentent son avenir proche. À la fin du passage à la deuxième personne, *I* part chercher de l'opium et la troisième personne surgit dans la narration : « Yes, reader, I know what you say to yourself now. You are saying : "Well, he doesn't have to go to the hop joint this time." You are right. I didn't have but I went just the same. The opium smoker can always find a good excuse for an extra smoke. » (*ibid.*, p. 297 : « Oui, lecteur, je sais ce que vous êtes en train de vous dire : "Bon, il n'a pas besoin d'aller dans une fumerie, cette fois". Vous avez raison. Je n'avais pas besoin d'y aller, mais j'y allais quand même. Le fumeur d'opium trouve toujours une bonne excuse pour une petite pipe de plus »).

Selon Philippe Lejeune, tout aveu est une tentative pour rétablir une communication entre le fautif et son destinataire¹. Pour le truand, il s'agit effectivement de payer une dette de silence pour commencer à réintégrer la société. Néanmoins, dans les exemples évoqués, il s'agit surtout pour le narrateur d'exister face à une société qui l'a exclu. Les confessions épistolaires représentent une survie originale de la figure du truand et du *Krimi* en Allemagne nazie : face à la puissance policière, l'écriture de la fuite. *You Can't Win* fait entendre un « je » qui se confesse tout en accusant le système carcéral et en sympathisant – au sens étymologique – avec ses lecteurs. Ces écritures ne donnent pas à entendre des voix pittoresques, pas plus qu'elles ne servent d'informateur au pouvoir policier. Elles se fondent dans une langue et des formes littéraires conventionnelles pour critiquer et renouveler les figures imposées des truands.

Conclusion : des usages en marge des discours ?

Afin de cerner l'originalité des représentations artistiques des truands, nous avons cherché en quoi elles s'écartent des discours admis sur la délinquance. Nous avons d'abord considéré ces écarts sur le mode du refus. Refus des mots qui composent les énoncés attribués aux truands : les criminels se détournent de ce que l'on veut dire d'eux. Les journaux et le sensationnalisme sont mis à distance par des personnages qui se veulent moins rocambolesques. Ils s'écartent aussi de ce qu'on veut leur faire dire. Leur mutisme oppose un silence gênant à la volonté de savoir d'une culture de masse toujours avide de révélations. Ce refus porte également sur la logique dont on veut parer les truands. La rationalité du crime et de l'enquête n'épuise pas la richesse des personnages qui, au contraire, rappellent l'existence d'une marge déraisonnable dans la société moderne. La pègre allemande s'oppose à la sage République de Weimar par sa *Weltanschauung*, s'émancipant de l'étroite perception scientifique du monde. En France, on renonce à comprendre directement la psychologie criminelle. Enfin, aux États-Unis, les romans *hard-boiled* de Hammett et Chandler renoncent à trouver la vérité du crime. L'enquête sert avant tout à produire de la fiction.

La production de nouvelles histoires souligne que ces écarts ne se limitent pas à des refus, mais sont sources d'inventions. Les truands ne sont pas en marge de l'industrie culturelle ou de la tradition littéraire ; ils s'y intègrent et les renouvellent. Cette insertion peut certes se faire à des fins séditieuses, comme pour le *Dreigroschenoper*, mais le plus souvent, la subversion est surtout un corollaire de l'inventivité que permettent les figures truandes. La langue employée fonctionne par déplacements : déplacement allusif de la violence, redéploiement sémantique d'expressions figées, dynamisation de formes littéraires sclérosées. Ces changements bousculent forcément les hiérarchies admises. Des voix auparavant tues ou subordonnées parviennent à la dignité de l'écrit. Si corpus français a encore tendance à les isoler, ce cloisonnement s'estompe dans les années 1930, tandis que se confondent le narrateur et le mauvais garçon. Fictive ou non, l'identité entre l'auteur et le truand permet d'investir des

1. LEJEUNE P., « Lecture d'un aveu de Rousseau », in *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 53.

lieux d'écriture sous contrôle. Les aveux se transforment en accusations dans *You Can't Win* et leur forme épistolaire permet au *Krimi* d'exister dans une aire où la présence du truand n'est plus tolérée.

Les truands fournissent l'occasion de dire le crime d'une autre manière que les discours admis, donc d'exprimer de nouvelles valeurs. Lesquelles ? Peut-être celles des masses. L'essor de l'industrie culturelle a mis les représentations criminelles à portée de tous les consommateurs. La poussée démocratique dans le domaine culturel contribue à rompre le superbe isolement de ces personnages. Le crime n'est plus l'apanage des mandarins. Sa représentation ne se fait plus dans les termes d'une langue normée, mais dans celle – plus ou moins fantasmée – du peuple. Les truands deviennent un objet de consommation courante mais quels usages en font leurs publics ?

CHAPITRE VI

VIVRE AVEC LA TRUANDERIE

PAR LES RELATIONS AMBIGUËS que les truands entretiennent avec le monde des honnêtes gens, ils déplacent les valeurs et les repères sociaux. Bonne et mauvaise sociétés ne sont pas toujours distinctes. Le Milieu n'est parfois qu'une caricature du monde dit respectable ; il peut-être plus honorable d'être truand que cave. Vaut-il mieux frayer avec la pègre populaire ou les escrocs de la bourgeoisie ? Pour celui qui considère l'ordre établi comme illégitime – sous Weimar par exemple –, n'est-il pas préférable d'intégrer des groupes criminels avec lesquels on a plus d'affinités ? La situation est paradoxale : les truands, en tant que criminels, se caractérisent par une transgression du contrat social, mais évoluant en bande, ils proposent des formes particulières de sociabilité : comment se crée un lien social autour de la criminalité ?

Intégrés ou exclus, les truands offrent au public de nouvelles perspectives sur la société moderne. Soit ils révèlent que le beau monde est également malhonnête, soit ils rompent avec les pratiques convenues. Ils bouleversent les certitudes morales et incarnent des modes de vie, séduisants mais pas encore admis. En effet, la délinquance concerne la manière d'être dans ses moindres aspects : on vit, on consomme, on s'habille, on aime comme un truand. Cependant, cette différenciation est problématique. La distinction est cardinale chez les truands, et pourtant, ils acquièrent leur statut par l'appartenance à une bande criminelle. Comment un gangster peut prétendre se distinguer en appartenant à un gang ? De même au niveau de leur consommation, comment ces personnages, qui s'écartent de la foule mais qui sont des produits de la culture de masse, peuvent-ils proposer des valeurs communes à leur public ? Aux États-Unis, par exemple, la consommation de masse prétend à la distinction et les stars comme Cagney ou Robinson sont à la fois inaccessibles et semblables au public. En Allemagne, l'individualisme n'est pas tant valorisé que la communauté. Les bandes criminelles séduisent car elles constituent des groupes solidaires. La distinction du truand apparaît plutôt comme celle d'un meneur d'hommes, capable de rassembler la foule.

Le dernier chapitre de notre étude est consacré à l'usage que le public fait des truands. Bien qu'importante pour notre sujet, l'étude de la réception ou des pratiques de lecture

y tient une place restreinte. Nous devons parfois nous contenter de sondages, de cas particuliers et d'hypothèses. En ce sens, ce chapitre ouvre la voie à de futures recherches. Quelques lignes directrices apparaissent néanmoins. D'une part, les personnages de truands fournissent un guide de lecture de la société moderne. Ce sont des affranchis qui révèlent le dessous des cartes. Les œuvres proposent des clés herméneutiques, saisies et transformées par l'industrie culturelle et ses consommateurs. D'autre part, les truands donnent à voir une société en plein bouleversement et indiquent au public comment y vivre. Ils se font aussi les représentants d'une société du divertissement et d'une masculinité forte. Enfin, les truands sont porteurs d'une identité collective. Ils permettent de stigmatiser les étrangers ou au contraire de les intégrer à la communauté. Autour d'eux ou contre eux, les truands fédèrent le public.

1. Manières de lire, manières de voir

L'un des premiers désirs que comblent les truands est celui de l'exploration sociale, et les œuvres en jouent explicitement : le plaisir que prennent les honnêtes gens à descendre dans les bas-fonds et les bals apaches est souvent moqué, par exemple dans *Sous les toits de Paris* et *Mon homme*. Le truand n'est pas le seul guide : selon Fredric Jameson, le détective fournit, lui aussi, un accès à toutes les franges de la société¹, au même titre que les journalistes qui peuplent les romans policiers. Ces personnages permettraient aux lecteurs de s'affranchir du cloisonnement social et notamment de voir ce qu'on ne pourrait percevoir par soi-même. Est-ce une conséquence de l'importance accrue de l'image dans la culture de masse ?² Alors que le « cave » est aveugle, l'exploration des bas-fonds se fait par l'œil d'un initié, capable de déceler un parfum d'interdit dans le quotidien.

La chose est particulièrement fréquente dans le corpus français, peut-être parce le monde interlope y est plus strictement cloisonné. La pègre y est assimilée à une terre étrangère. Dans *Paris-Béguin*, le voleur parisien est avantageusement comparé – car plus authentique – au bandit orientalisant du spectacle de cabaret éponyme. L'association de la pègre à un monde exotique est évidente dans *Pépé-le-Moko*, où le personnage de Slimane délaisse un moment son rôle de policier pour servir de guide aux riches Français dans la Casbah. Cependant, il n'est pas besoin de chercher cet exotisme outre-mer ; il peut se trouver au coin de la rue, encore faut-il appartenir à la caste des affranchis pour le déceler. Un journal comme *Détective* promet à ses lecteurs d'acquérir une telle acuité³. Les publicités, dont

1. JAMESON F., « On Raymond Chandler », in MOST Glenn W. et William W. STOWE (sous la dir. de) : *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, New York : Harcourt, 1983, pp. 127-28.

2. À ce propos, on peut citer le premier éditorial de *Paris-Soir* (2 mai 1931) qui déclare : « L'image est devenue la reine de notre temps. Nous ne nous contentons plus de savoir, nous voulons voir ». Voir KALIFA D., *La culture de masse en France*, op.cit., pp. 55 sqq.

3. Le premier éditorial présente ainsi le magazine : « Détective ? D'après son sens étymologique, "celui qui enlève le toit". *Détective* soulèvera tous les toits... surtout ceux qui sont trop couverts » (KESSEL Georges, in *Détective*, n° 1, 1^{er} novembre 1928, p. 2).

il regorge, pour des cours d'hypnose, des consultations divinatoires ou des pendules de radiesthésiste, répondent toutes au même désir que celles des écoles de détectives : voir au-delà des apparences. Au milieu de ces réclames, une série de reportages comme celle intitulée « Les Mystères de Paris »¹ soutient que les lecteurs frôlent quotidiennement, sans la reconnaître, une armée du crime. Le journaliste apprend avec stupeur que les passants qu'il avait croisés sans être accompagné de son informateur sont des hommes du Milieu. Dans les bistrotts de Montmartre, ses yeux se dessillent : « Les glaces, elles me montraient des visages de vieux habitués de Montmartre. Et même bien des policiers eussent été étonnés de lire ce que seuls pourraient y découvrir les hommes du milieu souterrain »². Ce qui est proposé au public, c'est une redécouverte de leur environnement, à travers le regard des truands.

Ces relectures du quotidien ne sont pas les mêmes d'un affranchi à l'autre. Les reportages de Kessel et Cendrars proposent deux types d'exploration – l'initiation et le classement – correspondant à des configurations différentes des bas-fonds. Dans *Nuits de Montmartre* et les *Bas-fonds de Berlin*, la pègre est présentée comme un monde secret, « celui que ne montrent pas les guides et que ne désignent pas les indicateurs du plaisir »³. Un garçon de café berlinois est formel : « C'est un monde où l'on n'entre pas »⁴. Il s'agit donc pour Kessel de trouver des passeurs qui jouent le même rôle que lui-même pour les lecteurs : ouvrir les portes du crime. Quand il fait la connaissance des « deux princes de la pègre » allemande, Kessel se réjouit : « Les clefs de l'*Unterwelt* étaient à moi »⁵. Guy, Roger, Hyppolite, Barbou, Palacio, Albert et Dick sont autant de Charon qui mènent la barque du reporter. En effet, il lui faut systématiquement payer une obole à ses guides ; les comparaisons de l'*Unterwelt* avec l'enfer sont si fréquentes que cette exploration fait penser à la *Divine Comédie*⁶. D'article en article, Kessel descend plus profondément dans les lieux mal famés (avec des titres de chapitre tels que « De coupe-gorge en coupe-gorge »⁷), comme dans les cercles concentriques de Dante, jusqu'à atteindre le saint des saints (« Un sanctuaire de l'"Unterwelt" »). Pour traverser ce monde souterrain, il faut déchiffrer des signes et repérer des « brèches »⁸ presque imperceptibles qui permettent de pénétrer le mystère. Il peut s'agir de l'insigne à la boutonnière des truands allemands, mais aussi d'un rai de lumière⁹,

1. Par Henri DANJOU, n° 323-330, 3 janvier 1935 – 21 janvier 1935.

2. DANJOU H., « Les repaires », in *Détective*, n° 324, 10 janvier 1935, p. 8.

3. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, pp. 14-15.

4. *Bas-fonds de Berlin*, *op.cit.*, p. 154.

5. *Ibid.*, p. 157.

6. Voir FERREIRA DE OLIVEIRA R., « Kessel, Cendrars : deux versions de la pègre », *art.cit.*, dont nous nous sommes inspirés pour écrire ces lignes.

7. Dans cet article en particulier, les références aux Enfers se succèdent. En parlant des bouges, Kessel annonce : « je devais voir le plus infernal d'entre eux » (*Bas-fonds de Berlin*, p. 202) ; puis, chez le père Müller, « se tassaient les plus démoniaques figures que j'eusse rencontrées au cours de cette nuit de cauchemar » (*ibid.*, p. 203).

8. *Ibid.*, p. 156.

9. Ainsi, arrivé devant un tripot, le journaliste perçoit une lumière à travers une vitre dépolie : « Elle [cette lumière] était trop faible pour montrer nettement les marches qui s'enfonçaient vers elle et semblait venir d'un

d'un pincement de lèvres¹ ou même d'une vague odeur d'opium que le journaliste hume dans les rues de Hambourg. Ces détails sont comme des fils d'Ariane traversant « le labyrinthe [...] de cette franc-maçonnerie de la pègre »².

Cendrars, en revanche, ne cherche pas à ouvrir des portes mystérieuses. Sa pègre n'est plus dans les « quartiers réservés » ; elle s'est étendue à chaque niveau de la société. Cette porosité des frontières complique le reportage : « Tout se passe en pleine lumière et l'on ne voit rien »³. Puisque la pègre est partout, il faut adopter une vue plus large que celle de Kessel, un véritable « panorama » : les articles ne se limitent pas aux représentations localisées – les pittoresques bas-fonds – ils balayent tout le territoire français. Les détails ne sont pas négligés mais réintégrés à des ensembles plus vastes qu'ils caractérisent⁴. Il s'agit en effet de découper le chaos initial pour ensuite l'ordonner. Cendrars segmente son objet pour mieux l'analyser : chaque article est consacré à la pègre de Paris, de Marseille, du Nord, du Sud-ouest, aux figures contemporaines et traditionnelles, entre les artistes du crime comme les *con'men* et les vulgaires factotums. En même temps, il travaille les contrepoints avec des chapitres successifs opposant Paris et Marseille, le Nord et le Pays Basque ; il creuse doucement sa profondeur de champ quand il présente le seul bar des « 33 » pour ensuite exposer ses ramifications internationales. L'exploration que permet la pègre de Cendrars n'est pas tant le dévoilement d'un secret qu'un agencement du monde.

Les truands donnent à voir par-delà les apparences, du quotidien ou de la confusion du monde moderne. En s'associant avec la pègre, le lecteur espère ne plus se laisser bernier par les faux-semblants. Ironiquement, son désir de vérité est satisfait par des crapules.

Cette première lecture peut se doubler d'une fonction critique. Déjà sensible lorsque Cendrars se défie du pittoresque, elle devient prépondérante quand les œuvres questionnent les moyens de représentation dont les truands sont à la fois les spécimens et les dénonciateurs. Chez Brecht, ils servent à dévoiler le théâtre bourgeois ; chez Lang, la critique porte sur les images manipulatrices.

Le *Dreigroschenoper* cherche à se distinguer de la tradition dramatique aristotélicienne pour que le spectateur ne se laisse pas absorber par l'action en s'identifiant aux personnages par empathie. Nous avons déjà dit pour le *Bettelkunst* de Peachum que si le mendiant se sert des procédés du théâtre traditionnel, Brecht se sert du mendiant pour dénoncer le théâtre bourgeois. Mackie se révèle être aussi un comédien. Dans sa cellule – espace

enfer tout proche, du creux d'une terre maudite » (*ibid.*, p. 195).

1. *Nuits de Montmartre*, p. 92.

2. *Bas-fonds de Berlin*, p. 202.

3. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, p. 40.

4. Renaud Ferreira de Oliveira rapproche cette méthode d'une autre appréciée par Cendrars : la manière picturale de Fernand Léger qui passe par l'ensemble pour résorber le pittoresque, ou plutôt pour évaluer le détail en le hissant au niveau du principe : « Le détail pittoresque fait partie d'un ensemble grandiose qui résorbe jusqu'aux plus criantes antinomies. [...] Il n'y a plus rien d'anecdotique, car on n'en peut fixer un détail sans évoquer l'ensemble » (CENDRARS B., « Peintres », « 6. Modernités. Fernand Léger » [1919], *Aujourd'hui*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Paris : Denoël, 1991, p. 191).

délimité lui servant de scène –, il cherche à éveiller la pitié de ses visiteurs. Après avoir transpercé Brown du regard, il doit apitoyer Lucy. Mais celle-ci ne se laisse pas convaincre par un simple regard : « Ich könnte dir die Augen auskratzen ! »¹, lui lance-t-elle. Puisque le *pathos* n'atteint pas Lucy, Mackie fait mine de plaider sa cause, d'argumenter, en jouant sur son image d'homme du monde – il montre un *ethos* qui feint le *logos*. Il se met en scène, exposant sa situation à la troisième personne et conclut par une phrase qui perd sa validité à mesure qu'il la répète pour lui faire gagner en efficacité : « Was kann ein Gentleman mehr sagen ? Er kann nicht mehr sagen »². L'allure de gentleman de Macheath lui permet d'éluder le raisonnement. Lucy se laisse moins convaincre que séduire par une image. Le voleur est comme un bourgeois auquel on accorde l'impunité en raison de son apparence respectable : la critique théâtrale ne se sépare pas de la critique sociale.

Fritz Lang met aussi son public en garde contre l'utilisation des images par les truands. Nous avons évoqué, dans les *Mabuse*, la comparaison faite entre pouvoir hypnotique et pouvoir cinématographique. Le public est susceptible de tomber sous l'emprise du truand qui a pris les commandes du film. Charles Tesson y voit un motif cher à Lang : le personnage metteur en scène, tapi dans l'ombre, qui contrôle l'appareillage filmique, dirige les acteurs en donnant de la voix dans les coulisses, suit un plan écrit à l'avance et transmis à son équipe³. Tous ces éléments se retrouvent effectivement dans *Der Spieler* et *Das Testament*. Cette idée était déjà présente chez Norbert Jacques lorsque, à la fin du roman, le cahier de notes que Mabuse a dérobé au procureur dans la première partie réapparaît enfin, comme pour indiquer que, depuis tout ce temps, Mabuse tenait la narration en son pouvoir⁴. À cette mainmise du criminel sur l'histoire, s'ajoute chez Lang une réflexion quant à la puissance de l'image. Dans le *Testament*, Mabuse est réduit à un pouvoir de fascination. Le public ne le voit qu'en photographie lors de la conférence de Baum puis, vivant, juste le temps d'amener le seul très gros plan du film. Il meurt peu après, devenant ainsi le symbole d'un pouvoir charismatique aberrant où la présence du chef n'est même plus nécessaire. L'image supplée à l'absence et peut combler les lacunes logiques. Le procès dans *M* le montrait déjà clairement : Schränker brandit les photographies des victimes comme si elles constituaient des preuves solides ; le mendiant accuse Beckert en tenant un ballon. Il ne s'agit pas de la même baudruche qu'Elsie a tenue dans ses mains, mais la première séquence a transformé cet objet en métonymie de la fillette. Dès qu'il apparaît, il réactive le lien de contiguïté et emporte la conviction du public. Pourtant, ce ballon ne prouve pas

1. *Ibid*, p. 42 : « Je t'arracherais les yeux ! »

2. *Id.* : « Qu'est-ce qu'un gentleman peut dire de plus ? Il ne peut rien dire de plus. »

3. TESSON Charles, « La scène en jeu : le maître et sa mise. Le personnage-metteur en scène chez Fritz Lang », *Cinémathèque* n° 5, printemps 1994, pp. 40-65.

4. Wenk assiste à une séance d'hypnose qui se joue comme un final. Les éléments des précédents chapitres sont réunis (le cercle de jeu, les expériences extralucides, les riches décadents, l'histoire du Comte Told) et Mabuse fait répéter à des convives hypnotisés une histoire que Wenk a déjà entendue : « Er kannte sie aus der Erzählung des ermordeten Hull. Er hatte sie nach der ersten Unterhaltung mit Hull in seinem Notizbuch wörtlich aufgezeichnet » (JACQUES N., *Dr Mabuse – Der Spieler*, *op. cit.*, p. 119 : « Il la connaissait du récit de Hull, qui avait été assassiné. Il l'avait notée mot pour mot dans son carnet après leur première conversation »).

la culpabilité de Beckert. Le film réutilise les raccourcis narratifs qu'il a créés pour leur faire tenir le rôle d'arguments.

Chez Lang, le public est certes manipulé mais il le porte une responsabilité. L'exemple le plus évident reste *Fury* où le tribunal se transforme en salle de cinéma pour que l'assistance qui se dit étrangère aux événements soit confondue par l'image. Dans *M* aussi, le tribunal est réversible. La fin du procès de Beckert place soudainement les accusateurs en position d'accusés. La foule criminelle lève les mains, puis la caméra se place parmi les truands quand Lohmann saisit Beckert. Le public du film est arrêté avec la pègre et, au plan suivant, quand la cour apparaît face à la caméra, c'est le spectateur qui passe en jugement. De même, dans les *Mabuse*, le public est en partie responsable de sa propre hypnose. Heide Schönemann¹ compare la dernière séquence de *der Spieler* (où les aveugles sont délivrés de la cave) à *La Parabole des aveugles* de Bruegel l'Ancien. Elle souligne que, contrairement au tableau, le film montre une sortie de la caverne, signe d'un optimisme que l'on ne retrouve plus par la suite. En effet, *Le Testament* se clôt aussi sur un criminel devenu fou, mais le point de vue s'inverse par rapport au précédent opus². Pas de sortie, mais seulement une incarcération. Sur le seuil de la chambre, à l'extérieur de la cellule, la caméra filme d'abord Baum sur son grabat, qui déchire son testament, puis un contrechamp montre l'entrée de la cellule : c'est sur le spectateur que l'infirmier referme la porte. Nous sommes condamnés avec Mabuse. Plastiquement, le plan renvoie à la première image du film – une porte fermée dans l'antre des truands –, comme si la fin du film n'indiquait pas la fermeture de la parenthèse criminelle et le rétablissement de l'ordre, mais le refus de laisser le spectateur s'en sortir à si bon compte. Enfin, le dernier plan du *Testament* renvoie aussi au contrechamp où Kent, soulevant le rideau, fait feu sur le public, nous identifiant un instant à Mabuse. La levée du rideau révèle que nous partageons le fauteuil du criminel.

Si le spectateur est complice de la manipulation, il a la possibilité de s'y soustraire. Les œuvres précitées indiquent comment lutter contre la séduction des images. Chez Lang, il faut faire preuve d'une volonté suffisante pour porter un regard lucide et reconquérir son autonomie. C'est l'exemple de Kent dans le *Testament* qui, refusant d'écouter plus longtemps son chef, transgresse l'espace et le dispositif sur lesquels se fondait le mystère. En soulevant le rideau, Kent ouvre les yeux. Pareillement, dans *der Spieler*, lorsque Wenk est hypnotisé par le vieillard aux lunettes chinoises, le procureur se défait de cette emprise par un effort de la volonté. Alors que toute la séquence se construisait autour du manque de clairvoyance du policier, Wenk ferme un instant les yeux puis les écarquille face à la caméra pour refuser les ordres de Mabuse. À la volonté du regard criminel qui contrôle caméra et personnages s'oppose une autre volonté, celle du justicier qui cesse d'être la proie des images hypnotiques pour devenir un observateur actif.

1. Voir Fritz Lang : *Filmbilder – Vorbilder*, op.cit., p. 94

2. Voir LEGRAND G., « Le nom de l'innommable », in *Positif*, n° 228, mars 1980, pp. 33-36.



La preuve par l'image (*M*)



La condamnation du spectateur (*Le Testament du Dr Mabuse*)

Plus qu'à la détermination du spectateur, la littérature épique s'en remet à des procédés formels pour détourner son public du charme de la représentation. Le *Dreigroschenoper* présente déjà quelques techniques célèbres du théâtre brechtien telles que la rupture de l'illusion dramatique, le morcellement de l'intrigue et du plateau ou la littérisation de la scène. Ces procédés ne sont certes pas spécifiques aux truands. Cependant, ils contrarient l'emploi que fait la littérature bourgeoise de ce personnage, héros d'histoires trépidantes ou de *Moritäten* sensationnelles. Les adresses au public ouvrent et ferment une pièce, ponctuée d'apartés des personnages aux spectateurs. Comme on l'a vu, Brecht contente les goûts du public en choisissant de représenter le séduisant monde interlope – et les déçoit par ses procédés dramaturgiques. Le morcellement en particulier permet de désamorcer la tension dramatique qui risque d'absorber le spectateur. En découpant son texte en scènes valant plus pour elles-mêmes que pour le déroulement de l'ensemble, Brecht empêche le public de s'intéresser à l'histoire, ses péripéties et son dénouement plutôt qu'aux relations et à l'évolution des personnages. Chaque nouveau développement de l'action est clairement délimité et annoncé par quelques mots sur un panneau en début de scène. On ne se préoccupe plus de savoir si Macheath va être arrêté ou non, s'il va réussir à s'échapper ; on le sait. En outre, l'action est interrompue à l'intérieur même des scènes. Les questions concernant les asperges de Macheath et leur cuisson ruinent la tension provoquée par l'imminence de l'exécution. Enfin, les *Songs* jouent un rôle majeur dans ce morcellement puisqu'ils sont hors-fiction et doivent prendre place sur une portion de scène différente du reste du plateau. Tous ces procédés permettent au public d'adopter une attitude détachée, celle de l'observateur qui fume un cigare (« die Haltung des Rauchend-Beobachtens »). Distrait de l'action, le spectateur pense moins au cours de la pièce (*das Imflußdenken*) qu'il ne réfléchit sur le cours de la pièce (*das Überdenflußdenken*)¹.

Les truands peuvent donc être utilisés pour inciter le public à se méfier de ce qu'il voit. Chez Lang, il s'agit de ne pas se laisser hypnotiser par les images ; chez Brecht, on instaure une distance par rapport aux personnages. Quoi qu'il en soit, ces œuvres cherchent à désillier le public pour le rendre actif. Néanmoins, comment celui-ci peut-il ne pas se laisser submerger par la complexité du monde qu'il découvre ?

Qu'elles cherchent à explorer la pègre ou à percer à jour ses représentations, les œuvres dévoilent une réalité trop foisonnante pour être immédiatement appréhendée. Face au tumulte de la société urbaine, les truands proposent une ligne directrice, une explication cohérente du monde – ramenant tout à un principe unique avec Mabuse ou se prêtant à des jeux d'associations chez Döblin, de sélection et de recoupage avec les gangsters américains.

Les esthétiques de morcellement et de profusion procèdent d'une société entrée de plain-pied dans l'ère industrielle. Ces fluctuations trépidantes reflètent celles du progrès technique et des métropoles. L'esthétique du *Dreigroschenoper* par exemple participe d'une tendance plus générale dans la production culturelle de cette période, celle du montage que B. Singermann associe à l'instabilité de la société weimarienne². Après la guerre, l'Allemagne oscille entre la

1. Voir *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*, « Titeln und Tafeln », *op.cit.*, pp. 64-65.

2. Voir SINGERMANN Boris, « Brechts Dreigroschenoper. Zur Ästhetik der Montage », in *Brecht-Jahrbuch*

recherche d'unité et le chaos institutionnel, prise dans un bouillonnement culturel et technique qui semble accélérer la vie quotidienne. Cette « époque-montage », où les éléments traditionnellement liés se désagrègent et se télescopent en des associations inattendues, a pu engendrer des œuvres morcelées, qui accumulent les perspectives pour rendre compte de cette profusion. Si la photographie et le cinéma apparaissent les plus capables d'appréhender le mouvement de la ville moderne¹, la littérature peut en tirer parti. Dans *Berlin Alexanderplatz*, ce que Döblin nomme le « Kinostil » (« style cinématographique ») repose sur des coupes brusques, des juxtapositions d'images évocatrices, des énumérations asyndétiques et des changements de focalisations narratives². Inspiré des premiers films, ce style évite à la narration une unité immuable, structurée par des indications spatio-temporelles exactes et des liens logiques. Il est moins le fait du truand qu'un reflet de la société vacillante où il évolue. Ce style témoigne de la perte de repères d'une époque qui se cherche des guides.

Il ne suffit pas de capter le monde ; il faut lui donner sens. La figure du criminel absolu peut y aider. *Mabuse – der Spieler* de Lang rapporte toute la profusion à un dénominateur commun. La partie intitulée « Ein Bild der Zeit » donne à voir le monde moderne dans son étourdissante complexité. Les lieux et les personnages sont à double fond ; la caméra couvre les vastes étendues du réseau criminel ; les intrigues, les destins et les individus s'entrecroisent et se poursuivent à un rythme effréné grâce aux nouveaux moyens de communication et de transport³. Tout ce qui défile à l'écran peut néanmoins se rapporter à un même principe : Mabuse, le Mal dont procèdent tous les crimes. Cette unicité se traduit à plusieurs niveaux. Tout d'abord dans la structure du film, inspirée du serial cinématographique. Les crimes et les faits troublants qui se succèdent à l'écran se concluent tous par la révélation de l'identité d'un personnage – Mabuse. Lotte Eisner décrit ainsi l'ouverture originale du film qui annonce cette logique :

Dans un montage rapide, haletant, [Lang] évoquait la révolte spartakiste, l'assassinat de Rathenau, le putsch Kapp, et d'autres scènes de violence [suivies] d'un titre : QUI EST DERRIÈRE TOUT CELA ? puis d'un second titre – un seul mot qui, selon les souvenirs de Lang, grandissait et avançait sur le spectateur [...] : MOI.⁴

1976, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, pp. 61-82.

1. À ce propos, voir PHILIPS Christopher, « La Photographie des années vingt : l'exploration d'un nouvel espace urbain », in *La recherche photographique*, n° 17, automne 1994, pp. 30-38.

2. Voir DÖBLIN A., *An Romanautoren und ihre Kritiker* (1913), in *Aufsätze zur Literatur, op.cit.*, pp. 15-19 et notamment p. 17 : « Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. [...] Der Erzählerschendrian hat im Roman keinen Platz ; man erzählt nicht, sondern baut. [...] Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig ; frische Wendungen. [...] Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten » (« La représentation exige, compte tenu de la masse monstrueuse de ce qui est mis en œuvre, un style cinématographique [...]. Le train-train narratif n'a pas sa place dans le roman ; on ne narre pas, on construit. [...] La brièveté, l'économie des mots est nécessaire ; de prompts revirements [...]. Des déroulements rapides, un pêle-mêle de simples mots-repères »).

3. Le public de l'époque a été particulièrement sensible à cette peinture étourdissante de l'époque. La brève revue de presse préparée par Günter Scholdt témoigne de l'impression de rapidité et de rythme haletant qu'a laissée le film sur ses premiers spectateurs. Voir JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler, op.cit.*, pp. 173-188.

4. EISNER L., *Fritz Lang, op.cit.*, p. 71. Notons que cette ouverture est désormais celle de *Spione*, film que l'on

Le vol de contrat qui s'ensuit est l'illustration de ce principe à l'échelle d'une séquence. La scène débute par un plan sur Mabuse, puis continue par un montage alterné mettant en scène divers personnages en des lieux éloignés, qui ne se rencontrent pas mais qui sont tous aux ordres de Mabuse, sur lequel se clôt la séquence. Mabuse est un principe d'organisation du récit filmique, d'autant plus qu'il assure les transitions entre les séquences, passant d'un crime (le vol du contrat)



Une seule explication : Mabuse

à l'autre (la spéculation boursière). Quelques images le présentent comme la cause unique de toutes les catastrophes. Quand Mabuse se rend au repaire des faux-monnayeurs, il prend dans ses mains une pelote de laine, en gros plan, dont il extrait une clé pour ouvrir la cachette. La symbolique est claire : le super-criminel est la clé expliquant tous ces événements enchevêtrés. De même, lorsque Mabuse, dans le tourment de la bourse, s'élève au-dessus de la houle des spéculateurs, il apparaît comme le seul point fixe dans l'agitation économique dont les ramifications dépassent l'entendement. Mabuse correspond à la figure de l'ennemi dans les discours des agitateurs politiques. L'auditoire, pour saisir le monde qui l'accable, n'a pas besoin de comprendre des réalités complexes comme les ressorts de l'économie moderne. En effet, il existe une cause générale et presque transcendante (l'Ennemi, le Juif, Mabuse) à toutes les

a longtemps cru perdu et qui fut reconstitué à l'aide de différentes copies. Cela ne change rien à notre analyse, d'autant que Haghi (R. Klein-Rogge) est lui aussi un criminel absolu qui partage de nombreux traits avec Mabuse.

turpitudes quotidiennes¹. La réponse apportée par Mabuse est certes dangereuse² mais elle demeure séduisante par sa simplicité : le public n'a plus besoin de réfléchir, mais seulement d'admettre qu'une puissance supérieure le domine.

Ce danger est parfois perçu dans d'autres œuvres. *Berlin Alexanderplatz* met en garde contre une tentation autoritaire et propose une interprétation plus souple du monde. Franz, face à la vie urbaine, cherche d'abord à imposer des règles strictes et endosse l'uniforme nazi. Contre Babylone, il veut construire un Paradis où tout sera ordonné³, car c'est le manque d'ordre qui a causé la Défaite, tout comme il a ruiné la République⁴ : « wir schaffen Ordnung in der Welt [...] »⁵, explique-t-il à Reinhold, qu'il tente aussi de régenter. C'est pourtant le même Reinhold qui lui indique son erreur : à vouloir s'opposer à son environnement, Franz ne peut que se détruire.

L'interprétation du monde ne doit pas se faire selon des principes inflexibles ; la recherche d'une cohésion n'est pas abandonnée⁶, mais elle procède par des répétitions et des associations qui laissent une liberté de lecture. La répétition, dans l'épique, doit permettre de se désintéresser de l'intrigue pour s'attacher à la situation des personnages. C'est le cas par exemple dans le *Dreigroschenoper* avec les arrestations successives de Mackie. Ce procédé est plus élaboré dans *Berlin Alexanderplatz* car il fournit un outil herméneutique. Les malheurs répétés de Franz sont une première constante dans la masse d'événements. Autres répétitions : celles qui se produisent entre les niveaux narratifs. L'histoire de Franz fait écho, entre autres, à celles de Job, Oreste et Clytemnestre ou encore Isaac. Ces rappels font le lien entre la sphère mythique et les existences individuelles, leur conférant un nouvel éclairage. Les répétitions sont enfin celles des mots et des expressions – tels

1. Voir LÖWENTHAL L., *Prophets of Deceit*, op.cit., pp. 45-46.

2. G. Scholdt cite ainsi la recension du film par un journal nationaliste, proche d'Erich Ludendorff : « Wer denkt da nicht an die "Weisen von Zion" ? Das ist das Bild des ewigen Juden [...]. Insofern ist uns dieser Film außerordentlich wertvoll : als typisches Bild des verbrecherischen Juden. Im ersten Teil fällt besonders die Wiedergabe des Treibens an der Börse auf, die schlechtweg vollendet ist » (*Völkischer Kurier*, Munich, 1er septembre 1925 : cit. in JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, op.cit., p. 150 : « Comment ne pas penser aux "sages de Sion" ? Voici l'image du Juif errant. [...] En ce sens, ce film nous est précieux : en tant qu'image typique du Juif criminel. Dans la première partie, on note la reproduction du tumulte boursier, qui est tout simplement parfaite »).

3. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 82 : « Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung. Denn Ordnung muss im Paradiese sein, das sieht ja wohl ein jeder ein » (« Il n'a rien contre les juifs, mais il est pour l'ordre. Car il doit y avoir de l'ordre au Paradis, chacun peut en convenir »).

4. *Ibid.*, pp. 86-87.

5. *Ibid.*, p. 196 : « nous œuvrons à l'ordre dans le monde »

6. Sans pouvoir détailler cet aspect de la pensée döblinienne, précisons que la cohésion du monde dépend du Dasein, principe unificateur et dynamique : « [...] diese Millionen Sonderschicksale und Begebenheiten, die sich im Jetzt treffen, dass sie zusammengehören, man kann es kaum ausdenken. Denn es zwingt, an die Verbindung aller zu denken. Ein Dasein eint dies alles. Das aber heißt : sie sind miteinander verbunden, sie haben einen Kampf auszufechten und berühren sich darum. » (DÖBLIN A., *Unser Dasein*, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1964, p. 216 : « On imagine à peine ces millions de destins particuliers, d'événements, qui se rencontrent dans l'instant et qui appartiennent les uns aux autres. Car cela nécessite de penser à leurs rapports entre tous. Un Dasein unit tout cela. Cela signifie cependant : ils sont liés les uns aux autres, ils ont un combat à mener et, de ce fait, ils entrent en contact »).

« Ordnung » ou « Die Welt aus Dreck und Zucker » –, des cris et des chansons comme *Es braust ein Ruf wie Donnerhall*, qui se chargent d'une tonalité différente à chaque récurrence et lient les différents chapitres du roman. Plus que de répétitions, Döblin parle de « résonances » (*Resonanz*)¹, pas seulement acoustiques, physiques, mais existentielles, qui indiquent des affinités entre les hommes, entre l'individu et l'universel, entre l'humain et les choses. Ces résonances sont des éléments d'agrégation, qui procurent une unité au roman et au monde représenté². *Berlin Alexanderplatz* est fondé sur des répétitions dynamiques, qui donnent progressivement sens à ce qu'elles réitèrent, à l'instar de la chanson de la Mort³. Comme le narrateur le précise dans les derniers chapitres, la signification du roman n'est pas immédiatement donnée au lecteur⁴. Elle n'apparaît que très progressivement, après bien des détours, et surtout elle est construite par celui qui veut bien faire acte de relecture : « Die Dinge in diesem Buch Berlin-Alexanderplatz vom Schicksal Franz Biberkopfs sind richtig, und man wird sie zweimal und dreimal lesen und sich einprägen, sie haben ihre Wahrheit, die zum Greifen ist »⁵. Au foisonnement du monde, *Berlin Alexanderplatz* n'oppose pas une structure rigide d'un super-criminel mais les tâtonnements d'un pégriot. La répétition tend à une cohésion grâce au lecteur qui construit progressivement le sens par des associations libres.

De *Mabuse* à *Berlin Alexanderplatz*, on passe d'une explication unique du monde à une interprétation dynamique, souple, mais toujours liée à un principe supérieur, comme la sphère surréelle ou le *Dasein*. Aux États-Unis, l'interprétation se fait selon des besoins plus individuels. Les personnages qui lisent, et notamment les truands, ne respectent ni la lettre ni l'esprit du texte, mais le redécoupent et en sélectionnent les informations selon leurs besoins. Dès le début de notre période, Jack Black dans *You Can't Win* affirme un individualisme de lecture. S'il admet avoir été influencé par les histoires de bandits lues dans sa jeunesse, il n'est pas un public passif. Il met à profit une de ses incarcérations pour compiler la *Chamber's Encyclopedia*. Cependant, à rebours de l'idéal benthamien qui prône la réforme

1. Voir DÖBLIN A., *ibid.*, pp. 168-175.

2. *Ibid.*, p. 173 : « Resonanz ist also ein Mittel und Prinzip der Sammlung, sie erzeugt Gesellschaft » (« la résonance est donc un moyen et un principe de rassemblement, elle engendre la société »).

3. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz, op.cit.*, p. 429 : « jedes Wort wiederholt er [der Tod] ; wenn er einen Vers gesungen hat, wiederholt er den ersten und fängt nochmal an. Er singt, wie eine Säge zieht. Ganz langsam fährt sie an, dann fährt sie tief ins Fleisch, kreischt lauter, heller und höher, dann ist sie mit einem Ton zu Ende und ruht » (« chaque mot elle [la Mort] le répète ; quand elle a chanté un vers, elle répète le premier et recommence tout encore. Elle chante comme une scie passe. Elle démarre très lentement, puis elle s'enfonce plus profondément dans la chair, crisse plus fort, plus clair et plus haut, alors dans un son elle a fini et se repose »).

4. *Ibid.*, p. 453 : « Wir sind eine dunkle Allee gegangen, keine Laterne brannte zuerst, man wußte nur, hier geht es lang, allmählich wird es heller und heller, zuletzt hängt da die Laterne, und dann liest man endlich unter ihr das Straßenschild. » (« Nous avons marché le long d'une avenue sombre, au début pas un réverbère ne brillait, on savait seulement qu'il fallait marcher ici, puis peu à peu tout s'éclaire, pour finir le réverbère est là, alors enfin on lit la plaque de rue juste au-dessous »).

5. *Ibid.*, p. 414 : « Les choses évoquées dans ce livre – *Berlin Alexanderplatz* – sur le destin de Franz Biberkopf sont vraies, et on les lira deux et même trois fois afin de s'en imprégner, elles sont leur vérité, et celle-ci est à saisir. »

des âmes par de saines lectures, Jack se sert de cette « mine d'informations »¹ pour perfectionner ses méthodes criminelles. Il n'est pas anodin que Black s'enthousiasme pour le classement « objectif »² – alphabétique et scientifique – de cet ouvrage. Un tel classement rejoint le projet de *You Can't Win* de présenter rationnellement sa biographie, sans céder au sentiment ou au moralisme, et de laisser le lecteur choisir la vie qu'il veut mener. La lecture apparaît comme un acte de volonté : le lecteur décide des éléments qu'il veut considérer, en fonction de ses intérêts.

Le découpage du texte transforme radicalement son sens. Le truand-lecteur en est un bon exemple car ses préoccupations et sa sphère de références diffèrent radicalement de celles des autres publics. Dans *Little Caesar*, le départ d'un rival de Rico est annoncé dans les pages « société » d'un journal : « This was the work of Ottavio Vettori. The underworld was convulsed and thousands of extra copies of the paper were sold »³. Signe de son ascension sociale, le gangster passe des gros titres aux dépêches mondaines et il n'est plus objet d'articles sensationnels mais sujet de l'écriture. Les quelques lignes laconiques rapportant le départ d'Arnie bouleversent un public choisi, des « happy few » capables de les remarquer et de les interpréter dans la masse d'information du journal. Cette lecture rejoint l'exploration sociale : elle révèle l'exotisme des articles banals⁴. Le truand permet au public de lire entre les lignes, de manière moins « cave ».

D'autres lectures de gangster satisfont des désirs plus personnels. Après le banquet donné en son honneur, Rico cherche le reflet de sa nouvelle renommée. Il achète trois exemplaires du même journal et « tore one of them apart till he came to the magazine section »⁵. Cette première sélection continue en un découpage littéral puisque, devant les trois reproductions de sa photographie, « having chosen the clearest one of the three, he took his scissors and cut it out »⁶. Le geste traduit une attitude plus générale de Rico à l'égard de la presse qui ne doit pas l'informer mais lui permettre d'assouvir sa vanité. Par la lecture, Rico ne cherche pas le gain matériel – contrairement à Jack Black –, mais sa propre identité. Se mirant dans la presse, il veut se sentir devenir « quelqu'un ».

Les truands de notre corpus proposent donc des lectures extrêmement diverses du monde qui les entoure. Les œuvres américaines montrent une tendance à la sélection en fonction d'intérêts individuels. Elles apparaissent comme une réponse, d'une part, à la perte d'une

1. BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, p. 275.

2. *Id.*

3. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 189 : « C'était l'œuvre d'Ottavio Vettori. Le monde de la pègre fut bouleversé et des milliers de copies supplémentaires du journal furent vendues. »

4. On peut trouver le même plaisir du décryptage dans des publications plus franchement orientées vers l'exploration sociale. Ainsi, le magazine *Detective* crée un club des lecteurs et précise : « Les communications que nous adresserons confidentiellement aux Amis du Détective-Club dans le corps du journal seront rédigées en langage chiffré. Les Amis du Détective-Club auront communication des chiffres lorsqu'ils retireront leur carte » (in *Detective*, n° 11, 10 janvier 1929, p. 2).

5. *Ibid.*, p. 144 : « Il mit l'un d'eux en pièces, jusqu'à arriver à la rubrique magazine. »

6. *Id.* : « après avoir choisi la plus claire des trois, il prit des ciseaux et la découpa. »

vérité stable observée dans le polar (on ne cherche plus ce qui est mais ce dont on a besoin) et, d'autre part, à la masse d'informations, qui caractérise la culture de masse.

Ce dernier point corrobore deux idées. D'abord, que le « style objectif » du roman américain, cinématographique et elliptique, constituerait une réaction salutaire face à une civilisation gorgée de mots¹ ; on rejoint ainsi la position de certains critiques qui voient dans le travail du détective *hard-boiled* moins une investigation minutieuse que l'élimination des informations trompeuses². Par ailleurs, le détournement du texte met à bas l'idée que la consommation d'une œuvre est déterminée : ce qui est désigné comme un simple divertissement ou une production subversive peut être réutilisé selon les besoins du public. Deux exemples peuvent témoigner de la versatilité de l'acte de lecture. Erin Smith, s'appuyant sur le courrier adressé au magazine, met en évidence que *Black Mask* est lu de diverses manières par un public varié. Si les lecteurs cultivés et la critique littéraire s'offusquent du manque de cohérence entre les épisodes, le public ouvrier s'intéresse moins à l'architecture globale qu'aux détails de la fiction³, notant les manières de parler, de s'habiller et de séduire qui font le charme du personnage *hard-boiled*⁴. Le public des magazines *pulp* ne ferait, au demeurant, que reproduire les comportements des personnages de fiction face à une œuvre. Le *Dreigroschenoper* de Brecht présente un autre cas particulier de réception inattendue dans la mesure où la pièce est fondée sur l'ironie. Pour que l'équivalence entre bourgeois et bandit fonctionne, et dénonce les méfaits capitalistes, il aurait fallu que les valeurs morales soient bien assurées. Or, selon Hannah Arendt, dans une époque où les valeurs traditionnelles se sont écroulées, l'ironie manque sa cible⁵. Les vieilles propositions morales apparaissent comme de pieuses banalités auxquelles même leurs représentants traditionnels ne croient plus. La cruauté, l'immoralité des personnages ne sont pas un blâme. Le public n'y voit

1. MAGNY C.-E., *L'Âge d'or du roman américain*, *op.cit.*, p. 65.

2. Voir MARCUS Steven, « Introduction », *art.cit.* mais aussi la comparaison entre *The Maltese Falcon* et l'allégorie platonicienne de la caverne dans MCCANN Sean, *Gumshoe America : Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Durham & Londres : Duke University Press, 2000, pp. 87-139.

3. Voir SMITH E. A., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, pp. 79-84. Erin Smith parle un peu témérairement de « taylor-ed plots » mettant en relation le mode de travail du prolétariat industriel de cette époque et son mode de consommation. Nous restons prudents quant à cette explication, trop mécaniste, même si nous reconnaissons le morcellement de la lecture de ces œuvres.

4. S'il est difficile d'apporter une preuve tangible de ce mode de consommation, Shaw met son public suffisamment en garde contre les mauvaises manières – rapides, décousues, non-linéaires – de lire *Black Mask* pour laisser supposer leur existence. Erin Smith cite ainsi un éditorial intitulé « A Word With Readers : How to Read Black Mask Stories » : « You must not read these stories the way you probably read most other fiction tales. If you skip quickly over the pages, you will miss the background and the details of the complete picture which each story presents. If you read the first paragraphs and then jump to the end “to see how it comes out” you will cheat yourself out of a rare pleasure and defeat the very purpose for which you bought the magazine » (SHAW J.T., *art. cit.*, in *Black Mask*, vol. V, n° 6, octobre 1922, p. 25, cit. in *ibid* p. 139 : « Vous ne devez pas lire ces histoires de la même manière que vous lisez probablement les autres œuvres de fiction. Si vous feuillotez rapidement les pages, vous allez rater l'arrière-plan et les détails de chaque histoire. Si vous lisez les premiers paragraphes et que vous sautez ensuite vers la fin pour voir “comment ça se finit”, vous allez vous priver d'un précieux plaisir et saper la raison pour laquelle vous avez acheté ce magazine »).

5. Voir ARENDT H., *Le Système totalitaire*, *op.cit.*, pp. 60-61.

au mieux qu'une sincérité piquante face aux discours vieilliss. Les bourgeois applaudissent d'autant plus à l'exposition de leurs propres vices que Brecht fait mine de les contenter. Le *Dreigroschenoper* les encourage à jeter un masque de vertu qui les encombre depuis longtemps. La pièce fait l'objet d'un « malentendu » car elle s'appuie sur une moralité qui ne prétend même plus être une façade.

Ce genre de « malentendu » rappelle l'écart qui existe entre une œuvre et son actualisation. Il n'est pas ici question de défendre la thèse d'une interprétation illimitée, mais de rappeler la prudence qui s'impose quand on examine une œuvre dans sa relation avec le public. Par ailleurs, la culture de masse touche une telle diversité de personnes qu'il faut définitivement rejeter l'hypothèse d'un sens ou d'une consommation unique, *a fortiori* quand des figures ambivalentes comme les truands sont concernées. Sans viser l'exhaustivité, on peut cependant prendre des axes transversaux. On a remarqué que les truands permettent d'explorer et de comprendre le monde moderne. Ils lui donnent une cohérence et servent de guides au lecteur. Des guides pour le moins singuliers car ils entraînent leur public dans des domaines interdits. Mais ces interdits le sont souvent au nom de valeurs qui n'ont plus lieu d'être. Les truands apparaissent dès lors comme les représentants ambigus de nouvelles relations sociales.

2. Les truands en société : bouleversements des valeurs et des hiérarchies

Les périodes de troubles sont favorables à la prolifération des truands dans la production culturelle. Élargissant un concept durkheimien, Jean Duvignaud y voit le signe d'une anomie sociale : les figures criminelles reflètent une conscience collective malade qui, face aux changements et au relâchement du lien social, cherche, à travers des personnages atypiques, à affronter la nouveauté¹. L'homme ne convoite habituellement que ce que sa situation sociale lui rend susceptible d'acquérir. L'assouvissement de ses désirs est contrôlé par la conscience sociale autant que par les instances policières. Néanmoins, en période anomique, cet équilibre se rompt et l'individu passe outre les règles sociales pour satisfaire ses appétits. Les criminels incarnent ce dérèglement de l'idéal, des genres de vie et des croyances. Cependant, ces personnages ne sont pas seulement l'effet du dérèglement. Ils permettent de se repérer dans une société en plein bouleversement : « In *Little Caesar*, [...] you may find some insight into the criminal mind which will be useful in your dealings and contacts with this social system of ours »², expliquait un journaliste. Les truands sont utiles au public car ils lui indiquent comment satisfaire son désir d'ascension sociale.

1. Voir DUVIGNAUD J., « Théâtre et anomie », in *Sociologie du théâtre*, *op.cit.*, pp. 151-176.

2. MOSHER John, « Little Caesar », *The New Yorker*, 17 janvier 1931, in KAUFMANN S., *American Film Criticism*, *op.cit.*, p. 250 : « Dans *Little Caesar*, [...] vous pourrez avoir un aperçu de l'esprit criminel qui vous sera utile dans vos relations et vos contacts avec notre système social. »

Avec le traumatisme de la guerre, le développement du milieu urbain et la montée des idéologies révolutionnaires, les valeurs et conduites du XIX^e siècle ne conviennent plus au public. Les truands fourniraient-ils des modèles pour vivre et réussir dans cette nouvelle société ? La question de leur ascension sociale soulève celle de la représentation de la société. Un monde où les criminels sont bien intégrés est vicié ou, du moins, connaît un singulier flottement dans ses valeurs. Les truands proposent-ils de nouveaux codes de conduite ou caricaturent-ils ceux de la bonne société ? On voit poindre à nouveau une fonction de critique sociale. La question est surtout de savoir quel lien social ils proposent : comment les truands peuvent-ils représenter des valeurs communes alors qu'ils sont censés avoir rompu le contrat social ?

L'idée que les truands expriment de nouveaux comportements sociaux n'est pas inédite. Cependant, Duvignaud considérait les criminels des XVI^e-XVII^e siècles comme des personnages « atypiques » du fait de leur individualisme, valeur incongrue à cette époque¹. Durant l'entre-deux-guerres, alors que se fait sentir la peur moderne d'une dilution de l'individu dans la société de masse, le truand individualiste n'est-il pas finalement une figure de réaction archaïque ? D. Ruth² traite en partie de cette question quand il étudie le gangster comme un artefact culturel permettant au public de se repérer dans la société de consommation. Mais qu'en est-il des malfrats européens ?

Les truands de notre période participent aussi bien d'un dynamisme que d'un conservatisme social. Ils tendent à se distinguer de la société de masse sans pour autant s'en détacher. Ils incarnent des mentalités et des comportements émancipés mais ils indiquent aussi les limites de ces nouveaux modes de vie : soit en illustrant le danger qui menace ceux qui veulent jouir de cette nouvelle culture, soit en s'intégrant dans cette société sans y réussir vraiment. Pour étudier ces personnages-limites, on s'intéresse d'abord aux conditions de leur ascension sociale et notamment à l'effritement des valeurs traditionnelles. Deuxièmement, on montre que, si ces personnages représentent une nouvelle société de consommation, ils en soulignent aussi les contradictions et les dangers. Enfin, cette ambivalence se manifeste dans les relations que les truands entretiennent avec l'autre sexe. Ils corrigent les femmes trop libres, mais ils incarnent de nouvelles relations conjugales.

2.1. Le bouleversement des hiérarchies sociales

Le signe le plus évident de l'anomie est l'instabilité des hiérarchies sociales, permise par certaines conditions matérielles (la montée en puissance d'un groupe, des structures permettant la concurrence, etc.) mais aussi par l'effritement des valeurs morales. L'ascension des truands n'indique pas seulement un enrichissement de la pègre, mais un délitement de la société et des anciennes élites. Elle s'explique par une amoralité générale qui rapproche, jusqu'à les confondre, les bas-fonds et le beau monde. Le bouleversement des hiérarchies est surtout manifeste dans les œuvres américaines, où les personnages réussissent en trahissant leurs associés et ne survivent

1. *Ibid.*, pp. 153-154.

2. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy, op.cit.*, pp. 1-10.

qu'en continuant inlassablement leur course, alors que les truands européens sont plus statiques. L'ordre établi n'est pas épargné pour autant, mais comment accepter que des criminels arrivent au pouvoir ? La critique de la bourgeoisie criminelle ne doit pas aboutir à une révolution des hiérarchies sociales. Il s'agit de distinguer clairement les truands des insurgés politiques ou même des prolétaires. Ils doivent incarner un changement apolitique.

2.1.1. Trahisons : pègre instable et beau monde corrompu

L'instabilité sociale se reflète d'abord dans les pratiques de la pègre. L'anomie dont parle Duvignaud a pour symptôme un relâchement de la morale admise au profit des désirs individuels. De fait, les gangsters prennent de plus en plus de liberté avec la loi mais aussi avec leur code de l'honneur, à mesure que leurs appétits grandissent. Dans *Underworld*, Bull Weed, fidèle en amour et en amitié, contemple un panneau publicitaire lui disant «The City is Yours». Quelques années plus tard, Tony dans *Scarface* de Hawks lit «The World is Yours» et, pour parvenir à ses fins, trahit ses chefs et accapare Poppy. Le motif de la trahison comme voie royale de la réussite sociale est plus précoce dans la littérature, mais elle suit un essor similaire : dans une œuvre comme *Boston Blackie*, empreinte de morale victorienne, elle n'est le fait que des personnages les plus vils ; dans les fictions *hard-boiled*, elle est un passage obligé dans la carrière criminelle. Elle s'explique par un changement des conditions de travail. Jadis, les truands, travaillant seuls ou dans une équipe réduite, nouaient des relations de confiance avec leurs complices – comme en témoigne *You Can't Win*. Dans une organisation moderne, impersonnelle et hiérarchisée, le gangster n'est plus tenu à la solidarité avec ses acolytes et cherche à bouleverser cette hiérarchie, reflétant une place accrue des grandes entreprises dans l'économie américaine¹ mais aussi une perversion de ce modèle. « You stepped into a big company »², dit Lovo à Tony après qu'il a tué son patron au profit de son nouvel employeur. Pour des millions de travailleurs, la carrière professionnelle et l'identité individuelle passent par l'appartenance à une grande firme moderne. Néanmoins, cette perte d'autonomie du travailleur menace de le faire sombrer dans l'anonymat et renforce l'injonction à réussir dans l'entreprise, aux dépens des collègues. Chez les gangsters américains, la concurrence interne est perpétuelle et rend toute association criminelle instable³ : « There's only one thing that gets orders and gives orders ! »⁴, résume Tony en braquant une mitrailleuse sur Lovo.

Cette loi du plus fort fonde la concurrence capitaliste. C'est du moins ainsi que Brecht l'interprète dans le *Dreigroschenoper*. Pour devenir banquier, Mackie liquide sa bande, vendant froidement ses complices à la police comme on licencie son personnel⁵. Eux-mêmes laissent leur chef monter sur l'échafaud dès lors qu'ils devraient payer pour sa libération et rater une

1. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 38-39.

2. « Tu es entré dans une grosse entreprise. »

3. Pour une étude détaillée des trahisons des gangsters, voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 151-152.

4. « Il n'y a qu'une seule chose qui reçoit et donne des ordres ! »

5. BRECHT B., *Dreigroschenoper*, *op.cit.*, pp. 33-34.

occasion de s'enrichir : « Die Leute müssen verdienen, wenn sie können », explique l'un d'eux¹. Finalement, l'anoblissement de Mackie est une ascension sociale ironique, révélant l'amoralité d'une société où la récompense d'un criminel est un heureux dénouement.

Au-delà de la critique du capitalisme, le gangster américain cherche à affirmer son individualité au sein des grandes entreprises. Rico dans *Little Caesar* de LeRoy est un exemple de l'identité paradoxale que procure la bande criminelle moderne. Venu à Chicago pour se faire un nom, il intègre un gang dont il ne connaît pas les membres. Le jeu de Robinson est obséquieux quand il se présente devant Sam Vettori pour passer un entretien d'embauche. Il apparaît de dos, le chapeau à la main, à la périphérie du champ, alors que Sam, tout à sa partie de solitaire, le regarde à peine. Le chef l'engage (« But remember I'm the boss and I give all the orders »²) et lui présente le gang : la caméra s'attarde en gros plans sur chacun des membres attablés autour d'une partie de poker, pendant que la voix en *off* de Vettori les nomme. Aucun *cut* ne vient isoler un personnage en particulier ; la bande est présentée comme un ensemble subordonné à Vettori. Le passage de la caméra d'un membre à l'autre est maladroit, mais cette maladresse correspond à la situation de Rico qui cherche sa place dans cet ensemble. Vettori la lui donne quand il termine sa présentation : en un *cut*, la caméra recule et intègre Rico dans le plan sur le gang, puis Vettori lui trouve son surnom de « Little Caesar ». Cette hiérarchie ne dure pas. Dès la première réunion avec les chefs de bande, Rico discute les ordres et cherche à occuper le centre du plan. S'il se fait exclure du bureau d'Arnie, ce n'est que partie remise : il prendra le siège de Sam, puis celui d'Arnie. Dans la seconde partie du film, Rico n'est plus à la périphérie de l'image ; il fait l'objet de gros plans : il ne cherche plus sa place au sein du gang, ses préoccupations – sa vanité – ne concernent que lui-même. L'entreprise criminelle lui a conféré une identité, mais une identité subalterne dont il s'émancipe en trahissant son chef. Son ambition bouleverse les structures préexistantes.

Dans les œuvres européennes, la situation est plus statique, conséquence indirecte de la guerre. En Allemagne, l'autorité d'un chef truand – remède à la déliquescence républicaine – est trop attirante pour que ses hommes ne le remettent en cause : Mabuse pas plus que Schränker ne peuvent être contestés dans leur commandement. En France, certains voyous apparaissent comme les tenants d'« un retour à l'ordre »³ après les récents bouleversements. *L'Équipe* de Carco présente un monde de la Belle Époque, qui n'a pas encore vécu le conflit mondial, mais où s'exprime déjà le refus du changement d'après 1918. Bouve, le « Capitaine », revient chez les siens après une longue absence et découvre que Bobèche, un déserteur, a pris sa place dans la pègre. Face à « cet homme dont il se promettait de briser l'ambition »⁴, il rétablit l'ancienne hiérarchie à coups de couteau. La place n'est pas libre pour les nouveaux venus. Dans *L'Équipe*, *Pépé-le-Moko* ou *Justin de Marseille*, les bandes criminelles tiennent par des liens affectifs. Les

1. *Ibid.*, p. 60 : « Il faut bien gagner sa vie quand on peut ».

2. « Mais souviens-toi : c'est moi le chef et je suis le seul à donner les ordres. »

3. Sur cette expression et ses limites, voir LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », in *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, vol. XLV, n° 45, pp. 40-53, 1995.

4. CARCO F., *L'Équipe*, *op.cit.*, p. 211.

truands se serrent les coudes contre les étrangers au groupe, qui risqueraient de perturber leur petite société. Leur pègre artisanale s'oppose au changement.

Au contraire, les trahisons permanentes des gangsters américains produisent un effet de vitesse : « Events move rapidly in underworld neighborhoods »¹. B. Tadié note que ce dynamisme fonde l'esthétique du polar, avec ses retournements permanents, sa violence, ses phrases courtes et ses chocs narratifs². Les expressions les plus courantes de ces trahisons évoquent la course automobile : « You're a thief among thieves, and those who don't double-cross get crossed »³, dit le Continental Op à un gangster. Cette idée de *double-cross* est présente dès le titre de *Fast One* de Cain, roman particulièrement riche en trahisons. Dans le texte, « fast one » se rapporte successivement à un bobard qui va déclencher l'enchaînement des coups fourrés, mais aussi à un brusque coup bas donné par un boxeur et à une voiture rapide qui permet à Kells et Granquist d'échapper à leurs rivaux (donc de les doubler). Cette vitesse finira par les tuer, lors d'une sortie de route. La guerre et les trahisons perpétuelles des truands ne peuvent que les conduire droit dans le mur. Pourtant, il est impossible de lever le pied. Dans la nouvelle de Gardner, *Hell's Kettle*, un gangster prend le contrôle d'un gang après en avoir tué le chef : « The Full Dress Kid had swept all before him. [...] The little resistance which had been made at first dissolved before the rapid shift of developments. By sundown it was all over. Only Lena remained »⁴. Seule la maîtresse du chef déchu n'a pas bougé, ce qui signe son arrêt de mort. Dans ce monde instable, tout personnage statique est condamné. Sam Vettori dans *Little Caesar*, est trop gros, trop gagné par une « deadly lethargy »⁵ pour échapper à la police⁶. Cet impératif de mouvement est également sensible dans certains films. Le travelling de la première séquence de *Scarface* ne s'arrête que sur la future victime, le gangster arrivé⁷, qui apparaît assis, engoncé dans sa graisse et son costume, puis dans une cabine téléphonique, avant qu'on ne le tue et que le mouvement de caméra ne reprenne. Big Louie est mort car il ne voulait plus accroître son empire : « Costillo slowed down too much », constate Lovo, et Tony de rétorquer : « Yeah, and now he comes to a dead stop »⁸.

La pègre est un monde où les promotions vont bon train, mais au prix d'une lutte perpétuelle. Le gangster incarne l'ambition de la jeunesse face à une hiérarchie déjà bien établie.

1. TRAIL A., *Scarface*, *op. cit.*, p. 17 : « Les choses vont vite dans les bas-fonds ».

2. TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op. cit.*, pp. 72-78.

3. « Tu es un voleur parmi les voleurs, et ceux qui ne doublent pas les autres se font doubler » (« The Big Knockover », in *The Big Knockover and Other Stories*, London : Penguin, 1969, p. 347).

4. GARDNER E.S., « Hell's Kettle », in *The Black Mask Boys*, *op. cit.*, p. 111 : « Kid-le-costume a tout balayé devant lui. [...] Le peu de résistance qu'on lui avait d'abord opposée disparut devant le changement rapide des événements. Au coucher du soleil, tout était terminé. Seule restait Lena. »

5. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op. cit.*, p. 243.

6. Ainsi, on explique qu'il ne peut quitter la ville, contrairement à Rico : « Things were moving too fast for him. Why, he hadn't been out of Chicago for twenty years. He hadn't been out of Little Italy for over five. » (*ibid.*, p. 247 : « Les choses allaient trop vite pour lui. Après tout, il n'était pas sorti de Chicago pendant vingt ans. Il n'était pas sorti de Little Italy pendant plus de cinq ans »).

7. Ne dit-il pas de lui-même : « he sit on top of the world » ? (nous soulignons).

8. « Costello a trop levé le pied » ; « Ouais, et il est maintenant au point mort ».

Tony Scarface élimine des figures criminelles de l'ancien temps¹ et James Cagney représente à l'écran cette fougue juvénile. Cependant, si le gangster est pressé de vivre, c'est aussi parce qu'il meurt jeune² : souvenir de la guerre, mais aussi conscience d'un délitement des relations sociales. Le lien qui constitue l'organisation criminelle n'est pas durable car il ne repose que sur l'avidité et la concurrence déloyale.

La bonne société n'est pas non plus épargnée par l'instabilité des hiérarchies et l'immoralité des *roaring twenties*. Les fortunes se font et se défont. Les gangsters frayent avec le gratin, qui est loin d'être irréprochable : « Has the racketeer leveled himself up or has society leveled itself down ? »³, demande un journaliste. La critique se fait plus sensible avec la crise économique et l'assimilation des banquiers à des criminels. « They're thieves just like us »⁴, dit T-Dub en une phrase qui donne au roman d'Anderson son titre ambigu : sur la page de garde, qui sont le comparant et le comparé ? Le lecteur ou les personnages ? L'honnête société ou les bandits ? Non seulement le beau monde s'acoquine avec la pègre, mais il apparaît encore plus vil que celle-ci. Dans *The Glass Key* de Hammett, le gangster Paul Madvig soutient le Sénateur Henry pour sa réélection et veut épouser sa fille. Toutefois, cette stratégie d'ascension sociale est biaisée. Henry est un aristocrate, antithèse du système démocratique américain, et ne respecte aucune règle⁵ : il tue son fils et promet sa fille à son associé criminel, pour mieux le manipuler et le trahir. Si le gangster, tuant son patron et couchant avec sa *moll*, est une sorte d'Œdipe, le sénateur est comparable à Chronos, tyran infanticide et caduc dans l'Amérique du XX^e siècle. Le détenteur traditionnel du pouvoir est plus corrompu que Paul et Ned, mais sa chute est un assainissement très relatif car elle doit permettre aux truands d'assurer leur emprise sur la ville⁶. Dans un système vicié, le renouvellement démocratique des élites se résume à une lutte d'influences entre criminels.

L'immoralité générale n'est pas réservée à l'aire américaine. En France, elle se révèle moins par l'ascension sociale des truands que par la mise en cause des notables. La disparition d'une éthique de la pègre est souvent déplorée dans les romans de Carco, la nouvelle

1. Voir par exemple TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 74.

2. Comme le rappelle le chef de la police de Chicago dans *X Marks the Spot* (*op.cit.*, p. 46), l'espérance de vie des gangsters ne dépasse pas les trente ans.

3. REEVE Arthur B., *The Golden Age of Crime* (1931), *cit. in* RUTH D.E., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, p. 73 : « Est-ce le bandit qui s'est élevé ou la société qui s'est affaissée ? »

4. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, *op.cit.*, p. 15 : « Ce sont juste des voleurs, comme nous ». Notons que cette formule revient plus tard, mais généralisée, après que Bowers s'est entretenu avec l'avocat corrompu : « Them capitalist fellows are thieves like us » (*ibid.*, p. 246).

5. Ned prévient ainsi Paul dès le début du roman : « [Henry is] one of the few aristocrats left in American politics. And his daughter's an aristocrat. That's why I'm warning you to sew your shirt on when you go to see them, or you'll come away without it, because to them you're a lower form of animal life and none of the rules apply » (HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 447 : « [Henry] est l'un des derniers aristocrates de notre classe politique. Et sa fille est une aristocrate. C'est pourquoi je te conseille de faire bien gaffe à tes fringues, quand tu leur rends visite, sinon tu risques de te retrouver nu comme un ver parce qu'aux yeux de ces gens-là, tu incarnes une race inférieure de l'espèce animale à l'égard de laquelle aucune règle ne s'applique »).

6. *Ibid.*, p. 587.

génération de voyous ne respectant rien¹. Néanmoins, ce mal n'est pas celui des bas-fonds, mais de toute une époque. Le scandale Stavisky en 1934 met à jour une veulerie qui touche les politiques, mais aussi les avocats, les médecins, les comptables, les notaires, ces nouvelles élites, autrefois saluées par Gambetta². Censées être le fer de lance de la République, elles l'ont déshonorée. Lors du procès, Stavisky apparaît parfois moins coupable que ceux dont il a exploité les vices et qui se défont maintenant sur un cadavre ou sur leur hiérarchie. L'escroc fut même la dupe de politiciens peu scrupuleux, tel Jean Galmot ainsi que le rappelle Kessel : « Pour quarante sacs, il m'a donné. Le voilà ton Galmot, et sa légende »³, dit Stavisky, comme pour répondre à *Rhum* (1930) de Cendrars. Avec cette affaire, les liens de la pègre et de la belle société sont mis au jour, surtout après la mort d'Albert Prince. On soupçonne alors les notables compromis d'avoir fait tuer le chef de la section financière au tribunal de Paris par les caïds marseillais, Lydio Spirito et Paul Carbone, et par Gaëtan de Lussatz, dit « le Baron », truand doté d'un titre de noblesse, incarnation des relations troubles entre les élites et les bas-fonds.

Si l'interpénétration des milieux reste limitée en France, leur comparaison n'est pas moins fréquente et tourne aussi à l'avantage des pégriots : « ils sont purs si on les compare à cette clique sournoise, hypocrite et lâche d'officiels et de gens en place qui trafique de son influence et qui ne sait plus que se défiler, geindre, quand l'heure est venue de payer »⁴. L'influence dont jouit cette clique fait référence à l'Affaire et plus largement à l'aura de respectabilité bourgeoise, si puissante dans la république des notables qui vacille en 1934. Avec le scandale Stavisky, la montée du Front populaire et l'installation de la crise, cette aura est présentée comme le cache-misère de la criminalité bourgeoise. On pense bien sûr à Jules Berry dans *Le Crime de Monsieur Lange* mais plus encore à Raimu dans *L'Étrange Monsieur Victor*. Cet homme affable, propriétaire de son bazar – donc incarnant le capitalisme – est un receleur et un assassin qui joue de sa respectabilité pour exploiter ses acolytes : « Moi, j'ai du répondant, je suis M. Victor Agardane : j'ai une mère, j'ai une femme, j'ai un gosse... Toi, tu n'as rien, tu n'as pas de famille, toi tu es une fripouille officielle, alors ne bouge pas », dit-il à Amédée qui lui reproche ses « relations ». Comme dans la citation de Cendrars, ce qui fait l'opprobre du criminel, c'est sa situation bien établie, sa respectabilité officielle, son influence. La charge contre la bourgeoisie est d'autant plus forte que l'on reconnaît son hégémonie. Victor tue Amédée, qui voulait « bouger », c'est-à-dire s'installer comme garagiste et entrer dans la classe moyenne. Plus largement, dans la production française, les truands meurent quand ils tentent de pénétrer un autre milieu, comme dans *Mon Homme* de Carco ou *Paris-Béguin* de Genina. Les seuls qui gardent fière allure sont ceux qui restent dans les bas-fonds, qui ne connaissent pas d'ascension sociale. La vieille génération de pégriots a disparu, et avec

1. On peut également citer Eugène des Gravilliers, truand et informateur de police, qui déclare à *Paris-Soir*, lors de l'affaire Stavisky : « J'ai appartenu à un milieu d'hommes d'honneur. Aujourd'hui, c'est un milieu d'hommes donneurs. » Cit. in PIERRAT J., *Une histoire du Milieu*, op.cit., p. 149.

2. Lors du discours de Grenoble en 1872. Voir JANKOWSKI P., *Cette vilaine Affaire Stavisky*, op.cit., p. 17.

3. KESSEL J., *Stavisky : l'homme que j'ai connu*, Paris : Gallimard, 1974 [1935], p. 63.

4. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 48.

elle son code de l'honneur, mais les jeunes voyous n'accèdent pas à un statut supérieur – du moins pas avant la fin des années 1930. Les vices de la bourgeoisie sont dénoncés, mais dans l'ensemble, les bouleversements hiérarchiques sont encore refusés.

La société que présentent les truands apparaît donc en pleine crise de repères. Père et élites se rejoignent dans la déloyauté. Aux États-Unis, le gangster se fraye un chemin vers les sphères du pouvoir ; en France, la hiérarchie sociale résiste aux nouveaux venus, mais les notables sont largement compromis. La respectabilité n'est pas une affaire de moralité et le gangster américain montre comment réussir dans un monde sans scrupule. La critique sociale est indéniable, mais faut-il voir pour autant dans ces personnages les agents d'une révolution ?

2.1.2. Contre-révolutionnaires et révoltés apolitiques

Il serait hors de propos de se demander si l'industrie culturelle a pu diffuser des messages révolutionnaires. Cela n'est explicitement pas son dessein. Néanmoins, on peut légitimement s'interroger sur le rapprochement entre truand et révolutionnaire opéré par une culture de masse qui charrie et exorcise les peurs de l'époque. Cette proximité du criminel et du militant est à la fois avérée, fantasmée ou niée, à tel point qu'il est parfois difficile de démêler les discours idéologiques des constats historiques. Après la révolution russe, l'anticommunisme se fait plus virulent. Aux États-Unis, la *Red Scare* ne s'est pas terminée avec les raids Palmer ; elle s'est durablement ancrée dans les consciences et les pratiques avec les lois contre le « syndicalisme criminel », la main mise réelle de la pègre sur les organisations syndicales et l'établissement de commissions d'enquête sur les activités anti-américaines. Criminalité et activisme politique sont liés dans l'imaginaire commun¹. La France n'est pas épargnée par cette angoisse. Il a souvent été question de Montmartre durant les attentats de la « Terreur noire » entre 1892-1894². Les premiers lanceurs de bombes se sont recrutés dans les mêmes milieux que les truands. La seconde explosion de violence anarchiste en 1908-1912, qui culmine avec la bande à Bonnot, confirme la proximité de la pègre et des libertaires³. Après la guerre, l'amalgame a encore cours dans les journaux, alimenté par la

1. Ainsi, un rapport de la commission d'enquête sur les activités antiaméricaines explique : « The Communist code of ethics not only permits, but actually glorifies as virtuous, such immoralities [...]. It is even a matter of boasting among Communists that Stalin robbed banks in the days before the Communist regime was set up in Russia. » (*Investigation of Un-American Activities and Propaganda: Report of the Special Committee on Un-American Activities*, Washington : United States Government Printing Office, 3 janvier 1939, p. 29 : « le code moral communiste permet, et même glorifie de telles turpitudes [...]. Le fait que Staline ait pillé des banques à l'époque où le régime communiste n'était pas installé en Russie est même un sujet d'orgueil parmi les communistes »). D'une autre sensibilité politique, le journaliste Louis Adamic analyse l'essor du crime organisé après 1922 comme une conséquence de la répression du syndicalisme : certains de ses éléments les plus radicaux prennent leur revanche en organisant par la violence des secteurs économiques entiers et en achetant de la protection politique. Voir ADAMIC L., *Dynamite: The Story of Class Violence in America*, New York : Viking Press, 1931. Pour l'influence de ces thèses sur le polar, on se reportera aux analyses plus complètes de TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 153-155.

2. Voir SALMON André, *La Terreur noire, chronique du mouvement libertaire*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1959.

3. Sur ce point voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 208-213 et 300-306.

peur des agitateurs étrangers¹. Communistes, anarchistes et truands sont rangés derrière le même imaginaire du « couteau entre les dents ». L'Allemagne de Weimar est sans doute l'aire où cette menace est la plus tangible après la révolution spartakiste, les meurtres politiques et les affrontements entre militants qui sont comme autant de règlements de compte entre bandes rivales. La figure de Mabuse jalonne la période. Elle est révolutionnaire au sens le plus primitif du terme. Si, chez Jacques, Mabuse veut fonder un État tyrannique, chez Lang il ne cherche qu'à détruire la société pour qu'advienne le « règne du crime » (*Herrschaft des Verbrechens*)². Le programme politique est remplacé par un principe de destruction et le truand révolutionnaire est au service d'une rhétorique de la peur.

À la rigueur, il faudrait parler d'un révolté plutôt que d'un révolutionnaire. Eric Hobsbawm, étudiant la figure du bandit dans l'histoire des imaginations, souligne que, lorsque les bandits ont un « programme », ils défendent surtout l'ordre traditionnel contre de nouvelles structures sociales qui menacent un mode de vie ancien ou une communauté en désuétude. Par leurs forfaits, ils corrigent les erreurs, les injustices et rétablissent les choses comme elles « devraient être » sans remettre en cause le système dans son ensemble³. Le Schinderhannes de Zuckmayer s'oppose au régime imposé par l'étranger. Il déclenche une insurrection paysanne et, quand il est arrêté, on le qualifie de « prisonnier politique »⁴. Néanmoins, il ne fait référence à aucune idéologie précise et quand Julchen l'interroge sur ses rêves d'avenir, il dit vouloir profiter paisiblement de la vie. Face aux injustices qui frappent les paysans, il résume ainsi son programme : « Die Lösung heißt : Himmelhund ! »⁵. La critique sociale est plus articulée dans *Thieves Like Us*. Anderson est un lecteur de Marx depuis le début des années 1930⁶ et certains de ses personnages tiennent des propos très critiques sur le capitalisme : « Extremes in riches make extremes in crime. As long as a Social System permitted the acquisition of extreme riches, there would be equalizing crime [...] »⁷, dit l'avocat. Néanmoins, aucune alternative n'est proposée. L'avocat a conscience de participer lui aussi à un système corrompu⁸. Il aide un criminel en fuite avant d'aller manger sa dinde de Noël avec des nota-

1. On pense évidemment aux vitupérations de *l'Action française* mais l'anticommunisme n'était pas cantonné aux journaux d'extrême droite. Louis Chevalier cite par exemple cet article de presse : « Le 20 février 1926, une bande de sept ou huit anarchistes et cambrioleurs italiens [...] est sous les verrous. [...] Ils cambriolaient des châteaux dans les environs de Paris. On a trouvé chez eux des tracts libertaires » (*ibid.*, p. 378).

2. Dans le *Testament du Dr Mabuse*, les notes manuscrites résument son projet : commettre des crimes, « die niemandem Nutzen bringen, die nur den einen Sinn haben, Angst und Schrecken zu verbreiten » (« qui ne profitent à personne et n'ont qu'un sens : répandre la peur et l'effroi »).

3. HOBBSAWM E., *Bandits*, New York : Delacorte Press, 1969, p. 21 : « In this sense social bandits are reformers, not revolutionaries » (« En ce sens, les bandits sociaux sont des réformateurs et non pas des révolutionnaires »).

4. ZUCKMAYER C., *Schinderhannes*, *op.cit.*, p. 83.

5. *Ibid.*, p. 53 : « La solution, c'est : la canaille ! ».

6. Voir BENNETT P., *Rough and Rowdy*, *op.cit.*, p. 28.

7. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, *op.cit.*, p. 242 : « Des richesses extrêmes engendrent des crimes extrêmes. Tant que le système social permet d'acquérir de telles richesses, il y aura des crimes compensatoires. »

8. *Ibid.*, p. 246 : « I do not fool myself one minute [...] I possess that » (« je ne me leurre pas un instant. [...] Je possède tout ça »).

bles et son discours socialisant est couvert par les bruits de son estomac. Qu'ils soient principes de terreur ou révoltés héroïques, les truands ne sont porteurs d'aucune pensée politique élaborée.

Ils sont plutôt des agents réactionnaires. Quand ils prennent part à des troubles, ce n'est jamais pour renverser l'ordre établi. Dans *die Dreigroschenoper*, Peachum brandit la menace d'une manifestation pour défendre ses intérêts. Ironiquement, la seule esquisse de soulèvement dans la pièce vise à défendre un patron : il ne s'agit pas d'une contestation sociale mais d'un groupe de pression conservateur. Mackie est certes la cause de ce trouble, mais il n'a fait que suivre la logique capitaliste en s'appropriant Polly. Il n'a aucunement l'intention de s'opposer à l'ordre établi, dont il profite¹. De manière plus franche, les truands peuvent réprimer les mouvements contestataires. Aux États-Unis, les briseurs de grève se recrutaient aussi bien chez les détectives que parmi les gangsters. *Red Harvest* en porte la trace puisque la pègre a écrasé la grève des mineurs avant de prendre le contrôle de Personville² : si les truands accèdent au pouvoir, ce n'est pas en luttant contre l'ordre établi mais en le servant. La lutte des classes est certes sous-jacente au roman, mais elle exploite surtout les contradictions du capitalisme sans que le prolétariat n'ait l'occasion de se soulever. Le personnage du syndicaliste se cache et les ouvriers sont singulièrement absents dans le roman. Toute l'ironie consiste à faire appel à une agence de détectives pour se débarrasser des gangsters, aux dépens du patronat. Personville est nettoyée, mais la révolution n'a pas eu lieu. En France, le criminel peut s'engager dans un combat contre-révolutionnaire. *Le Coup d'État de Chéri-Bibi* atteste des peurs conservatrices qui saisissent la Troisième République, surtout dans les pages du *Matin*, journal antiparlementariste et farouchement anticommuniste. Face à un Parlement dévoyé, il faut un homme fort et le commandant Jacques est à même de réussir un coup d'État à la manière du 18 Brumaire. Les personnages, la stratégie, les préparatifs, le déroulement soigneusement minuté, les citations historiques³ rappellent la prise de pouvoir napoléonienne. À la différence près que le coup d'État de Chéri-Bibi échoue, laissant le champ libre aux agitateurs communistes qui imposent la Terreur et abolissent les acquis de la Révolution française au profit d'une révolution cosmopolite⁴. Chéri-Bibi est donc l'agent d'une révolution, mais d'une révolution conservatrice, dernier rempart contre le péril rouge.

1. Dans ses *Anmerkungen*, Brecht explique clairement : « sein praktischer Sinn sagt ihm, daß seine eigene Sicherheit und die Sicherheit dieser Gesellschaft innigst verknüpft sind. Eine Maßnahme gegen die öffentliche Ordnung, wie sie Peachum zum Beispiel der Polizei androht, würde Herrn Mackheaths tiefsten Abscheu erregen » (BRECHT B., « Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* », *op.cit.*, p. 66 : « son sens pratique lui dit que sa sécurité personnelle et celle de la société sont étroitement liées. Une mesure contre l'ordre public, comme par exemple celle dont Peachum menace la police, susciterait l'indignation de Macheath »).

2. HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 7.

3. Ainsi, Jacques reprend à son compte la célèbre allocution de Bonaparte (« Qu'avez-vous fait de cette France que je vous avais laissée si brillante ? ») quand il déclare au Parlement, faisant référence à la récente guerre mondiale : « La République, qu'en avez-vous fait ? Qu'avez-vous fait de cette France qui, si courageusement, s'était relevée des plus effroyables déchirements ? » (LEROUX G., *Le Coup d'État de Chéri-Bibi*, *op.cit.*, p. 645).

4. Voir *ibid.*, p. 823. On notera le renversement ironique : le chapitre « La nouvelle Terreur » succède à celui intitulé « Brumaire ». Cette inversion permet de présenter les révolutionnaires de gauche comme des contre-révolutionnaires et de faire de Jacques le sauveur du peuple opprimé.

Chez Carco, les truands ne se mêlent pas aux révolutionnaires. *L'Équipe* (1919) nie rétrospectivement la proximité entre la pègre et les anarchistes : « Je les chie ! »¹ déclare Bouve. Si les faits relatés datent de la Belle Époque, le regard de Carco est marqué par la guerre et l'union sacrée. Un journaliste résume bien le conservatisme de Bouve : « Ce n'est pas un révolutionnaire, c'est un homme d'ordre »². Le roman se clôt sur une retraite militaire aux Fortifs que les anarchistes, comme ils avaient alors l'habitude de faire, veulent perturber. Les cris de « Cons-puez ! » lancés par les agitateurs sont couverts par les « Iv' l'armée ! » de la foule. Dans cette relecture de l'avant-guerre, les révolutionnaires sont isolés du peuple et des voyous.

Cette séparation n'est au demeurant pas le seul fait d'une tendance conservatrice. Marx lui-même a distingué le prolétariat du lumpenprolétariat pour mettre en garde les travailleurs contre cette « masse très distincte du prolétariat industriel, pépinière de voleurs et de criminels de toute sorte »³ qui a combattu aux côtés de Bonaparte. Cette différenciation a une importance doctrinale ; on la retrouve dans les journaux d'extrême gauche qui dénoncent l'assimilation du voyou au révolutionnaire, faite par la presse bourgeoise⁴. Elle explique notamment le peu de cas, en Allemagne, que font les journaux communistes des truands littéraires. Le quotidien *die rote Fahne* tend à voir le roman policier comme réactionnaire⁵ et préfère publier des feuilletons mettant en scène d'honnêtes ouvriers ou, à la rigueur, des parodies de *Krimis*. De même, cette réticence face au *lumpenproletariat* explique le jugement sévère du quotidien sur *Berlin Alexanderplatz*⁶ ou *die Dreigroschenoper* : « weiß man die revolutionäre Bewegung der Arbeiterklasse nicht zu gestalten, so versucht man es mit den ziellosen und dumpfen rebellischen Stimmungen des Lumpenproletariats »⁷. Si les bandits bourgeois de Brecht ne trouvent pas grâce aux yeux des communistes, c'est surtout parce qu'ils jouent sur la séduction qu'exerce la truanderie. La première version du *Dreigroschenoper* rendait Mackie et ses sbires trop sympathiques pour servir l'orthodoxie communiste.

1. CARCO F., *L'Équipe*, p. 265.

2. SOUDAY Paul, « Les Livres », *Le Temps*, 6 mai 1920, n°21464, p. 3.

3. Voir MARX Karl, « La défaite de juin 1848 », in *La lutte des classes en France*, in *Œuvres politiques 1*, Gallimard, coll. « Pléiade », 1994, pp. 253-254.

4. Voir KALIFA D., *L'Encre et le sang*, *op.cit.*, pp. 175-180.

5. Béla Balázs explique : « Der Detektivroman ist die Romantik des Kapitalismus [...]. Denn Raub und Diebstahl ist die höchste Bejahung des Privateigentums » (BALÁZS B., « Der Detektivroman », in *Die Rote Fahne*, n°219, p. 6, 12 mai 1922, *cit. in* KREUTZAHNER B., *Das Bild des Verbrechers*, *op.cit.*, p. 83 : « Le roman policier est le romantisme de la bourgeoisie [...] Car la rapine et le vol sont la plus haute affirmation de la propriété privée »).

6. Le journal communiste exaspéré par l'amalgame entre prolétaire et truand qualifie l'œuvre de « konterrevolutionärer Roman » (« j – s : Ist das unser Alex ? », *Die Rote Fahne*, 12^e année, n°258, 17 décembre 1929, *cit. in* PRANGEL Matthias, *Materialien zu Alfred Döblin « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort s/Main : Suhrkamp, 1975, pp. 70-71). Ironiquement, dans le roman de Döblin, quand Franz avoue son métier de souteneur lors d'une réunion politique, les communistes rétorquent aux truands : « Ihr seid Abschaum vom Kapitalistensumpf. Haut bloß ab. Ihr seid noch nicht mal Proletarier. Sowat nennt man Lumpen. » (DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 272 : « Vous êtes la lie du marigot capitaliste. Barrez-vous d'ici. Vous êtes même pas des prolétaires. Vous êtes de la racaille »)

7. *Die Rote Fahne*, Berlin, 4 septembre 1928, *art. cit.*, p. 82.

Plus généralement, la culture de masse distingue les personnages de truands et le monde ouvrier. À rebours de la traditionnelle équation « classes laborieuses, classes dangereuses », on explique le crime moins par la misère, l'origine sociale, que par la paresse, les mœurs ou un choix délibéré. Ceci est remarquable dans les *Krimis* de la période nazie. Le travail, valeur centrale du Troisième Reich, est une vertu souvent refusée aux truands, trop désorganisés, trop désobéissants pour réussir des coups d'éclat. En France, cet isolement est plus marqué¹. L'escarpe est rarement un ouvrier, mais, de plus en plus, celui qui ne veut pas être ouvrier. Les affranchis décrits par Cendrars passent leur temps à dormir et « n'oublie jamais que le travail est une malédiction »². Dans *Hôtel du Nord* de Carné, lorsqu'Edmond explique qu'il veut devenir photographe, Raymonde s'indigne : « tu m'aimes donc plus que tu veux travailler ! [...] Moi, je serai jamais la maîtresse d'un photographe ! » La figure du travailleur, décriminalisée, est gage d'honnêteté, de vigueur, et s'oppose désormais à la truanderie. Dans *Maigret*, Cageot, le chef de la bande, ne peut être un truand héroïque car il n'a jamais travaillé de ses mains³. Celles-ci attirent l'attention du commissaire : « velues, assez soignées, [elles] avaient toujours manié une plume »⁴. La pilosité rappelle l'atavisme criminel mais, alors que le bertillonage avait jadis abouti à une stigmatisation physique de l'ouvrier⁵, c'est l'absence d'indice de travail manuel qui aide Maigret à cerner Cageot, le lâche criminel cérébral. Aux États-Unis, on retrouve parfois ce genre de notation pour les truands efféminés, car manucurés ou exerçant une activité indigne d'un homme⁶. Cependant, cette exclusion du monde du travail n'est jamais complète. Le gangstérisme n'échappe pas à la structure entrepreneuriale. Ironiquement, Tom dans *The Public Enemy* se moque de son frère en apprentissage (« He's learning how to be poor »), refusant d'être la dupe d'un quelconque patron. Pourtant, immédiatement après, Putty Nose propose à Tom de travailler pour lui et, en jouant au billard, il place son derrière devant la figure de Tom. Même s'il prétend le contraire, le gangster ne peut se soustraire à l'organisation moderne du travail et à l'exploitation patronale.

Si l'escarpe est encore d'extraction populaire, on évite de la rattacher à la classe ouvrière. Il est à cet égard symptomatique que les marlous incarnés par Gabin sont d'anciens artisans et jamais des ouvriers. Dès sa première apparition à l'écran, on apprend que Pépéle-Moko aime le travail bien fait – « Vous êtes l'orfèvre ! », dit Grand-père – notamment parce qu'il était ébéniste avant d'être voleur : « le travail des copains, je le respecte »,

1. Voir KALIFA D., *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris : Perrin, 2005, pp. 116-128.

2. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, op.cit., p. 45.

3. SIMENON G., *Maigret*, op.cit., p. 395 : « Un froussard comme tous ceux qui ne vivent que par leur cerveau. »

4. *Ibid.*, p. 381.

5. Pierre Piazza cite l'exemple de l'Exposition universelle de 1887 où Bertillon présente à Paris une collection photographique des principales marques corporelles à partir desquelles la police peut d'identifier l'activité exercée par chaque ouvrier travaillant dans les différentes industries de la ville. Voir PIAZZA P., « La fabrique "bertillonienne" de l'identité », art.cit.

6. On peut donner l'exemple de Joe Massara, le danseur de *Little Caesar* de Burnett, ou encore celui de Cairo, l'homosexuel aux mains garnies de bagues : « His hands were soft and well cared for. » (HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, op.cit., p. 322 : « Ses mains étaient douces et il en prenait soin »).

dit-il à Carlos. Pas de « camarades », mais seulement des copains. Gabin n'a plus l'allure ouvrière des voyous d'avant-guerre¹ ; seul Carlos arbore encore le maillot et la casquette. Ce personnage représente le voyou arriéré, avec une mentalité de « tiroir-caisse » – toujours à revendiquer un meilleur salaire. Pépé, au contraire, est habillé d'une chemise, d'une cravate et d'un costume sur mesure. Il évite l'habit outrancier de son autre complice Jimmy (Gaston Modot). Il a l'élégance de l'esthète qui considère les perles volées comme une richesse, mais surtout comme un bel ouvrage. Le travail est ici valorisé, sans faire du Moko un travailleur révolté. Plus individualistes, moins impliqués dans les luttes sociales et moins imprégnés d'idéologies pernicieuses, les artisans appartiennent certes à une classe laborieuse, mais pas à une classe dangereuse. Par ce détail, on ôte au truand une connotation révolutionnaire. Le désamorçage de la contestation politique est insensible et passe par des éléments que l'on présente comme insignifiants. En séparant le peuple de la pègre, on révoque une figure subversive qui aurait pu séduire les masses. L'apolitisme du truand tient donc en partie du leurre idéologique. Le discours politique est évacué afin d'imposer naturellement une vision du monde.

Les truands tendent à se séparer des basses classes tandis que la belle société les rejoint dans l'amoralité. Aux États-Unis, cette ascension sociale traduit l'avènement d'une nouvelle organisation du travail et, en même temps, le désir de s'en émanciper. Les figures de bandits résistent également aux conditions de vie modernes, sans pouvoir leur opposer une alternative. La critique sociale reste contenue. Dans l'ensemble, les truands plutôt que de changer le monde, cherchent à l'intégrer et à se distinguer de la masse. Les enjeux politiques d'une telle différenciation – la promotion de l'individualisme aux dépens de l'action collective – sont sensibles, mais ils répondent aussi aux demandes du public : comment réussir ? Comment devenir quelqu'un ?

2.2. « Be somebody » : consommation ostentatoire et société de loisirs

Si les truands représentent un monde en perte de repères, ils ne sont que rarement des agents du chaos. Mabuse excepté, ces personnages tiennent à un certain ordre et tentent de réussir en société. D'où leur considération pour l'argent et la manière de le dépenser qui constituent une première valeur sociale, débarrassée de l'ancienne morale. Les truands, surtout américains, sont les produits et les guides de la société de loisirs. Ils donnent à voir des comportements, des manières de consommer, censés procurer un style qui les distingue des masses. Ils se font les vecteurs de pratiques et de loisirs équivoques, séduisants et prohibés. Cependant, ils mettent aussi à jour les contradictions et les limites de la société de consommation. La richesse ostentatoire comme les loisirs peuvent susciter le crime. Il convient donc de les réprimer, et de limiter l'ascension des truands.

1. Sur l'évolution vestimentaire de la pègre parisienne, voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 392-393.

2.2.1. Les règles du jeu

L'argent est-elle la seule valeur qui ait encore cours ? En tout cas, il remplace la morale et motive les agissements des personnages. En régulant les échanges, il permet cependant de fonder une éthique, c'est-à-dire des valeurs débarrassées de la morale victorienne qui règlent l'action au sein de la société de consommation. Les truands, et notamment les joueurs professionnels, représentent ces nouvelles règles de vie.

Durant l'entre-deux-guerres, la description d'une société ploutocratique est monnaie courante dans une production culturelle qui fustige les nouveaux riches, les profiteurs de guerre et les bassesses mercantiles¹. En Allemagne, l'argent règle l'action de la pègre. Dans *M*, malgré l'indignation que provoquent les meurtres de Beckert, les truands le recherchent parce que les descentes de police gênent leurs affaires. Symboliquement, l'ombre du tueur se dessine sur une affiche promettant une récompense, dont le chiffre est bien plus visible que la question « Wer ist der Mörder ? ». Dans *L'Opéra de Quat'Sous*, l'argent tient lieu de morale et de lien social entre les personnages. Si John Gay dans *The Beggar's Opera* jouait sur la comparaison entre le monde des gueux et celui de la noblesse, Brecht met l'accent sur les échanges commerciaux comme l'indique l'introduction du champ lexical de l'argent par rapport au titre original. L'amitié est une question d'intérêt, comme le montre l'abandon de Mackie par ses complices². La famille n'est qu'une cellule économique : Peachum s'étrangle quand il apprend qu'on lui a enlevé Polly dans laquelle il a investi pour garantir sa retraite. L'amour ? Très tôt, Polly avoue le caractère intéressé de son mariage³ et résume ainsi la nature de leur union : « Was dein ist, das ist jetzt auch mein... »⁴. Face à l'infidélité de son mari, c'est moins la tendresse de Mackie qu'elle jalouse que son nom, synonyme des biens partagés par les époux : la rivalité amoureuse entre Polly et Lucy est en fait un « combat pour la propriété »⁵. Les rapports de force, donc le respect, entre les personnages évoluent en fonction de ce qu'ils ont à échanger : les Peachum s'offusquent de l'irruption de prostituées dans une « maison honnête », mais les appellent « Meine Damen » et leur offrent le café dès qu'elles sont en mesure de vendre Mackie⁶. Les noms infamants de putain ou voleur sont attribués ou oubliés, au gré des intérêts économiques. Les personnages ne sont pas honnêtes ou délinquants, ils deviennent riches ou pauvres. La morale passe après la bouffe⁷.

Chez les truands américains, le lien social est également financier. Les anciennes valeurs sont

1. Pour un aperçu de ce motif dans la littérature française de cette période, voir TONNET-LACROIX E., *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, op.cit., pp. 89-95.

2. « Wahr ist wahre Freundschaft doch wohl nur, wenn sie begrenzt ist », explique Brecht dans ses *Anmerkungen*. (BRECHT B., « Anmerkungen zur Dreigroschenoper », op.cit., p. 68 : « une amitié véritable n'est pourtant vraie que lorsqu'elle est limitée »).

3. « Ist er schön ? Nein. Aber er hat sein Auskommen. Er bietet mir eine Existenz » (*Die Dreigroschenoper*, p. 29 : « Est-il beau ? Non. Mais il a une situation. Il m'offre une existence décente. »)

4. *Ibid.*, p. 34 : « Ce qui est à toi est à moi désormais... »

5. *Ibid.*, p. 54 : « Kampf um das Eigentum ».

6. *Ibid.*, p. 48.

7. *Ibid.*, p. 46 : « Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral ».

éclipsées par le consumérisme. Dans *Scarface*, la référence biblique « The World is Yours »¹, au fondement de l'idéologie pionnière et entrepreneuriale des États-Unis, se transforme en slogan publicitaire, invitant le gangster à se tailler égoïstement une part du gâteau. Dans *Little Caesar*, l'argent est la seule valeur que reconnaît Rico : « Rico had an instinctive respect for wealth. Money was power »². Ce respect est celui de la consommation ostentatoire dont nous parlerons dans un instant. Remarquons d'abord que l'argent est ce qui permet d'agrèger le gang. L'intérêt tient lieu de confiance et de fidélité. Dans *Louis Beretti*, même si la bande se constitue selon un passé commun, elle se transforme véritablement en gang lorsque des rivaux veulent mettre la main sur une partie de jeux clandestine. Les détectives *hard-boiled* quant à eux remplacent ouvertement la morale par des honoraires : « you paid us more than if you'd been telling truth [...] and enough more to make it all right »³, explique Sam Spade à sa cliente. Pourtant, ce sont aussi ces honoraires qui les préservent de la corruption. Le contrat que Delihu signe avec l'agence Continental dans *Red Harvest* garantit l'indépendance et la probité du détective. Les tarifs qu'énumère Terry Mack le gardent d'effectuer les basses besognes de ses clients : « I have a regular charge. [...] Also, your game must be strictly honest – I ain't no crook »⁴.

L'argent permet donc une régulation des échanges. Il n'est ainsi pas étonnant que la figure du joueur professionnel fournisse quelques modèles de réussite. D'une part, son moyen d'existence n'est pas fondé sur la morale mais sur des règles. D'autre part, le jeu dépasse les gains financiers. Des personnages comme Beaumont ou Kells ne sont pas seulement conduits par l'avidité. Ils peuvent agir pour la beauté du geste et laisser entrevoir une éthique dans une société ploutocratique. W. Susman, s'appuyant sur l'étude classique de R. Caillois, rappelle l'importance du jeu dans la culture américaine de ces années⁵. Le jeu permet de discipliner les instincts et d'éduquer l'esprit. Les comparaisons entre le poker, le sport et les relations sociales se généralisent dans le discours des années 1920 – et dans notre corpus – jusqu'à donner son nom de *New Deal* à la politique de relance visant à régulariser les échanges commerciaux. Ajoutons que, dans l'histoire de la pègre américaine, les joueurs professionnels comme Dick Canfield, Mont Tennes ou Jack « Legs » Diamond furent les premiers exemples d'ascension sociale par le crime. Plus élégants et plus intelligents que les gangsters d'avant-guerre, ils étaient à même de donner quelques conseils pour gravir les échelons sociaux.

1. « The World is Yours » fait référence à la Genèse (1, 28-29 : « Soyez féconds, multipliez, emplissez la terre et soumettez-là [...] ») mais aussi au *Gospel of Wealth* (1889) d'Andrew Carnegie. Cependant, alors que la Bible et les écrits du magnat incitent à entreprendre et prospérer pour rendre grâce au Seigneur ou à la communauté, le truand n'a aucune intention de redistribuer ses richesses.

2. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 149 : « Rico avait, d'instinct, le respect de la richesse. L'argent, c'était le pouvoir. »

3. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p. 315 : « vous nous avez trop payés pour dire la vérité [...] et assez pour que cela ne nous pose pas de problème ».

4. DALY C.J., « Three Gun Terry », *op.cit.*, pp. 51-52 : « J'ai des tarifs réglementaires. [...] Votre histoire doit donc être rigoureusement honnête. J'suis pas un voyou. »

5. SUSMAN W., *Culture as History*, *op.cit.*, p. 161. Cf. CAILLOIS R., *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 1958.

Dans les romans américains, le jeu peut simplement métaphoriser l'ascension du truand. C'est le cas, dans *Little Caesar*, de Rico que l'on présente d'abord jouant avidement au poker¹ puis, quand il a détrôné Vettori, faisant un solitaire. Par ses coups d'éclat, il s'est distingué des autres membres du gang. Toutefois, le plus souvent, le joueur professionnel n'est pas solitaire ; il montre comment traiter avec les autres et prendre le dessus. Kells dans *Fast One* de Cain présente un exemple d'opportunité : quand doit-on entrer dans le jeu, combien de temps y rester et quand quitter la table ? Au milieu du roman, Kells arrive à point nommé dans un tripot pour entrer dans une partie de craps contre un journaliste dont il veut des renseignements. Dickinson remporte d'abord la mise, mais ils continuent à jouer à quitte ou double. Kells finit par gagner. Immédiatement après, l'association entre les deux hommes est scellée, comme pour confirmer qu'une ténacité et une audace bien mesurées mènent au succès². Pour autant, Kells n'est pas sans commettre des erreurs tactiques. Il entre trop tard dans la partie que lui proposent les caïds de la ville, refusant de s'associer à leurs rackets³ et provoquant leur colère. Inversement, il ne quitte pas la ville à temps. Il a plusieurs fois l'occasion de s'enfuir avec ses gains, mais il cherche toujours à réussir un dernier coup. Cette obstination lui coûtera la vie. Autre cas de figure : les personnages de Hammett s'occupent moins de l'opportunité que de la stratégie à adopter pour gagner la partie. *The Glass Key* est dominé par le motif du jeu. Le roman s'ouvre sur des dés qui roulent sur une table et Ned Beaumont va mener l'intrigue comme une partie de cartes. Il enquête sur la mort du jeune Henry pour récupérer une mise placée chez un bookmaker en fuite. Il conduit ses investigations en faisant des coups de bluff, de la surenchère ou en demandant à voir le jeu de son adversaire, notamment lorsqu'il fait mine de rejoindre la bande de Shad O'Rory. Surtout, il enseigne à son chef, Paul Madvig, comment mener habilement une partie. Celui-ci ne connaît que l'attaque la plus brutale. Aucune technique, aucune règle⁴. Il commet une erreur en ne laissant à Shad aucune échappatoire : « You've got him in a corner. [...] There's nothing he can do but play the long shot »⁵, s'emporte Ned. Finalement, après bien des déconvenues, Paul accepte de laisser échapper la victoire aux élections pour affermir sa prise sur la ville lors du prochain vote : « It takes patience and guts, but it's the best way to play it »⁶, reconnaît Ned. Conformément à un processus de civilisation, Paul discipline sa violence pour agir selon des règles et une stratégie⁷. Le jeu prépare aux relations sociales.

1. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 4 : « Rico always plays to win. »

2. Voir CAIN P., *Fast One*, op.cit., pp. 77-78.

3. *Ibid.*, p. 125 : « I guess I'm not commercially inclined. It's not my game... » (« Je crois que je n'ai pas la fibre commerciale. Ce n'est pas mon rayon... »)

4. Ainsi, lorsque Ned lui conseille de combattre plus finement Shad, Paul répond : « I do know fighting – my kind – going in with both hands working. I never could learn to box and the only times I ever tried I got licked. » (HAMMETT D., *The Glass Key*, op.cit., p. 485 : « je sais me battre – à ma manière : en fonçant dans le tas avec les deux mains. Je n'ai jamais réussi à apprendre à boxer et les seules fois où j'ai essayé, je me suis pris une volée »).

5. *Ibid.*, p. 491 : « tu l'as acculé [...]. Il ne peut rien faire d'autre que de tenter sa chance. »

6. *Ibid.*, p. 587 : « cela demande de la patience et des tripes, mais c'est la meilleure manière de jouer le coup »

7. Voir ELIAS N., *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, trad. de CHICHEPORTICHE Josette et Fabienne DUVIGNEAU, Paris : Fayard, 1994, pp. 205-238

Ces liens pécuniaires et ludiques demeurent cependant très fragiles. Il suffit que l'argent soit dévalué, que l'un des joueurs fraude pour que s'écroule l'ordre établi. Il n'est pas anodin que Mabuse triche au jeu et trempe dans le faux-monnayage. Il fait vaciller l'édifice social en ruinant les riches et en déconsidérant des hommes comme le Comte Told qu'il force à tricher. Figure de la crise de confiance monétaire qui secoue l'Allemagne au début des années 1920, il ne cherche plus qu'à saper la valeur de l'argent dans le *Testament*. Il fait ouvrir les coffres pour y placer de la fausse monnaie ; il pousse des financiers au suicide. Tous ses crimes semblent gratuits. Mabuse n'en retire aucun intérêt. Cette gratuité scandalise et inquiète ses propres complices car elle touche à un point nodal de la conception du crime : comment comprendre un crime sans intérêt ? En effet, l'intérêt constitue l'étalon rationnel du crime, sa raison d'être, d'apparition, de répétition et d'imitation¹. Mabuse, en commettant des crimes sans profit, menace tout le système juridique moderne.

Moins monstrueux, le truand américain est soumis aux revers de fortune. Rico dans *Little Caesar* perd subitement tout ce qu'il avait acquis alors que, la veille encore, il s'enivrait de sa réussite. La critique a souvent interprété la chute brutale du gangster comme une métaphore du krach de 1929. Il est certes tentant de voir dans la fatuité de Rico avant sa fuite, un rappel de la satisfaction des dirigeants américains à la veille de la crise². Ce serait toutefois céder à une illusion rétrospective. La figure du gangster businessman et sa brusque faillite sont des motifs courants dès les années 1920³ et *Little Caesar* est paru quelques mois avant le krach. Il faut donc y lire, à la rigueur, le reflet de bouleversements sociaux et économiques plus généraux. En revanche, il est intéressant que le Rico du film de LeRoy ne s'enfuit pas de Chicago. Il tombe dans l'un des asiles pour miséreux qui florissaient dans les grandes villes. La Crise a transformé la figure du gangster businessman qui lui préexistait. Elle a fragilisé un peu plus les relations sociales qui ne reposaient que sur l'argent. Les bandits de *Thieves Like Us* traversant une Amérique rurale en pleine tourmente économique, commentent dans un bar cette désagrégation sociale, où chacun peut trahir son prochain pour échapper à la misère : « Even if I saw Jesus Christ walking right in this place I wouldn't trust him »⁴, dit l'un d'eux.

Les règles que proposent les truands demeurent donc particulièrement précaires. La moindre triche ou crise fiduciaire peut les remettre en cause. Cependant, elles sont un premier exemple d'éthique pécuniaire dans une société immorale. Les criminels enrichis représen-

1. Voir FOUCAULT M., *Les Anormaux*, *op.cit.*, pp. 29-48.

2. Pour rappel, on peut citer le discours sur l'état de l'Union prononcé par Calvin Coolidge le 6 décembre 1927 : « The country as a whole has had a prosperity never exceeded. [...] If the people maintain that confidence which they are entitled to have in themselves, in each other, and in America, a comfortable prosperity will continue. » (« Le pays dans son ensemble connaît une prospérité sans précédent. [...] Si la population continue à avoir confiance, comme elle est en droit de le faire, en elle-même, dans les autres et dans l'Amérique, une agréable prospérité va perdurer »). Plus largement, voir HEFFER Jean, *La grande dépression. Les États-Unis en crise (1929-1933)*, Paris : Gallimard/Julliard, 1976, pp. 13-30.

3. Sur cette erreur de la critique, voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, p. 62.

4. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, *op.cit.*, p. 35 : « Je ne ferais pas confiance à Jésus-Christ même s'il devait entrer ici et maintenant. »

tent un moyen d'évoluer dans un monde où dominant l'argent et la consommation. À l'ère des masses, ils fournissent aux lecteurs une identité singulière.

2.2.2. Savoir vivre, savoir consommer

L'ascension sociale du truand répond à un besoin plus large que la seule aisance matérielle. Comme l'ont noté D. Ruth ou E. Smith, examinant les journaux et les publicités, il s'agit pour l'individu de se singulariser au sein des masses anonymes. Robinson dès les premiers dialogues de *Little Caesar* le résume bien quand il se plaint d'être avec Joe « just a couple of nobodies »¹. Il veut monter à la ville, pour devenir l'égal de Pete Montana dont il voit la photographie dans les journaux. Il se met à rêver : « Money's okay, but it ain't everything... » et il ajoute avec envie : « Be somebody »². Qu'est-ce qu'être quelqu'un ? Les aspirations de Rico correspondent à une évolution sociale et économique. Les truands sont les avatars d'une société de loisirs.

La distinction entre la pègre et le monde du travail ne relève pas exclusivement d'une stratégie idéologique ; elle reflète une évolution culturelle globale. En effet, la fin du XIX^e siècle voit le passage d'une société de labeur à une société d'abondance et de divertissement. Aux États-Unis en particulier, le progrès technique modifie la valeur du travail, héritée de l'éthique protestante : de moins en moins d'hommes sont nécessaires pour produire des biens plus facilement accessibles. Aidés par l'essor de la publicité moderne, les Américains commencent à se considérer moins comme des producteurs que des consommateurs. L'ordre culturel du siècle dernier doit ainsi laisser place à une éthique du loisir et de la consommation.

Dans cette perspective, Warren Susman oppose l'ancienne *culture of character* fondée sur la morale, le travail et l'intégrité à la *culture of personality*, qui repose sur la réussite personnelle, l'originalité, le charme et la sociabilité. « Personality is the quality of being Somebody »³, résume un manuel de savoir-vivre. La personnalité consiste à la fois à se distinguer de la foule et à plaire aux autres. À l'ère des masses, le charme doit reposer sur l'exceptionnalité, l'indépendance d'esprit mais en vue de nouer des relations sociales. L'identité individuelle se fait en fonction d'autrui. Dans l'établissement d'une culture de la personnalité, Susman souligne l'importance du cinéma et du statut émergent de la star, portée aux nues mais devant plaire au plus grand nombre et se conformer aux rôles qu'on lui attribue. Le gangster, parce qu'il rompt le contrat social, présente aussi une personnalité attirante. À la fois paria et meneur d'hommes, il cristallise les fantasmes du public, participe de cette originalité paradoxale : « Maybe... I'm different », dit Tony dans le *Scarface* de Hawks, avant de prouver qu'il a suffisamment de relations pour produire un mandat d'*habeas corpus*. Dans le roman, Tony est présenté comme un solitaire, mais doté d'une

1. « Juste deux anonymes. »

2. « L'argent, c'est bien, mais ça ne fait pas tout... Être quelqu'un... »

3. HENRY Laurent, *Personality : How to Build It* (1915), cit. in SUSMAN W., *Culture as History*, op.cit., p. 277 : « La personnalité est la qualité qui vous fait être quelqu'un ».

ambition, d'un charisme et d'une intelligence qui le distinguent et attirent les autres : « it was the difference between a man destined for leadership and men destined to run in the pack »¹. Pareillement, Kells dans *Fast One* aime faire jeu à part, mais ses habits, ses manières et son bagout font de lui un personnage éminemment sociable : « Sure, I'm everybody's friend. I'm the guy they write pal songs about »², plaisante-il. Cette qualité lui vaut d'être courtisé par Jake Rose qui cherche à asseoir la réputation de son tripot. L'hostilité entre les deux hommes naît de son refus de Kells de vendre son image de marque, et non d'un quelconque trafic ou territoire. À l'ère publicitaire, la personnalité du truand est aussi convoitée que des biens matériels.

En Europe, la culture de la personnalité apparaît surtout comme un délitement moral. Elle explique pourquoi pègre et bonne société se trouvent mêlées. Les nouvelles marques d'identité sociale profitent aux escrocs qui sévissent en Europe et dont Stavisky constitue le paradigme³. En Allemagne, Mabuse pénètre dans des cercles auparavant fermés⁴. Il n'est pas introduit mais il en impose aux autres joueurs par sa bonne tenue et son autorité. Le roman de Jacques commence ainsi : « Der alte vornehme Herr stellte sich selber vor. Wir üblich vestand niemand den Namen. Aber er war elegant und in diskretes bestes Tuch bekleidet »⁵. Mabuse, dont l'identité restera cachée pendant quelques chapitres, ne laisse pas même au narrateur le soin de le présenter. La traditionnelle introduction des personnages romanesques n'a pas lieu d'être quand l'élégance remplace les gages de moralité.

Outre la critique d'une société qui confond l'être et le paraître, c'est un mode de vie particulier que donnent à voir les truands. Les jeunes gangsters refusent le labeur ; ils préfèrent jouir de ce que la société de consommation peut leur offrir. Si les parents de Louis Beretti sont des travailleurs acharnés, la nouvelle génération diffère sensiblement. Louis quitte l'école pour marauder sur les docks avec Big Italy : « It was a sport that contained something of the uncertainty of fishing, and furnished a deal more excitement »⁶. Le plai-

1. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 5 : « c'était toute la différence entre un homme destiné à commander et ceux destinés à rester dans le troupeau. »

2. CAIN P., *Fast One*, *op.cit.*, p. 4 : « Évidemment, je suis l'ami de tout le monde. Je suis le genre de pote dont on parle dans les chansons. »

3. « [ses crimes] plongent leurs racines dans un milieu économique et social où la primauté appartient à la royauté de l'argent », déclare un avocat à la fin du procès (*cit. in* JANKOWSKI P., *Cette vilaine affaire Stavisky*, *op.cit.*, p. 393).

4. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 10 : « Geschlossenen Gesellschaften gab es ja um 1921 nicht mehr. Das Geld war ein Schlüssel auf alle Schlösser, ein Pelzmantel bedeckte jeden Beruf, wenn ihn anhatte, und eine Brillantnadel überstrahlte jeden Charakter. Man kam, in welche Gesellschaft man wollte. » (« Aux environs de 1921, plus aucun milieu n'était inaccessible. L'argent était une clef qui ouvrait toutes les portes ; un manteau de fourrure dissimulait n'importe quelle profession et une épingle à cravate avec un brillant éclipsait tout naturel. On avait accès à tous les milieux »).

5. *Ibid.*, p. 7 : « Le vieux monsieur distingué se présenta lui-même. Comme à l'habitude, personne ne comprit son nom. Mais il était élégant et discrètement vêtu de la meilleure étoffe. »

6. *Ibid.*, p. 29 : « C'était un sport qui avait quelque chose de l'incertitude de la pêche, mais qui fournissait infiniment plus de sensations ». Plus largement, la jeunesse de Louis est décrite comme une incessante compétition

sir, la chasse et le sport, plutôt que le travail : ces occupations ne sont pas fortuites. Elles correspondent à celles de la « classe oisive » théorisée par Thorstein Veblen¹. Cette classe est issue, dans les sociétés barbares, d'une différenciation des tâches, certaines étant considérées comme des corvées dévalorisantes, d'autres comme des activités nobles, réservées à une élite dont la pègre partage l'esprit belliqueux². La guerre, la chasse, les razzias et leurs reliquats comme le sport permettent de remporter des trophées, souvenirs des prouesses et preuve de la vaillance des individus plutôt que leur diligence. Les vols commis par les truands sont vantés comme des exploits. L'épingle de cravate d'Arnie dans *Little Caesar*, la fleur du chef du North Side qu'arbore Rinaldo dans *Scarface* après l'avoir tué : tous ces objets que les truands rapportent de leurs crimes sont moins des preuves d'infamie que des marques de succès.

Puisque les besognes productives sont considérées comme un signe de servilité, la classe supérieure s'en détourne pour se consacrer à des activités qui sont ostensiblement improductives. Les loisirs participent de cette parade sociale. Il est courant que les truands et les divertissements soient intimement liés. Le gangster qui a réussi peut se tourner vers des activités typiques de la classe oisive, tel « Nails » Nathan dans *The Public Enemy* qui s'adonne à l'équitation. Voyous et bonne société se côtoient dans leur recherche du plaisir. Ainsi, dans *Pépé-le-Moko*, Gaby et Pépé se remémorent chacun leur Paris, l'une évoquant les quartiers chics, l'autre les recoins populaires, mais tous deux se rejoignant à la Place Blanche, c'est-à-dire aux cabarets et au Moulin rouge.

Cette relation entre la pègre et le plaisir peut avoir des significations ambivalentes selon les publics. D'une part, elle ajoute au charme du truand et du divertissement, rendant l'un ludique et l'autre transgressif. D'autre part, elle teinte certaines pratiques de la flétrissure du crime. L'historien Daniel Boorstin fait de cette tension entre désir et interdit l'axiome de sa réflexion sur la figure criminelle dans la culture américaine. Il cite à ce propos Walter Lippmann qui commente ainsi le rapport Wickersham de 1931 sur la prohibition : « The high level of lawlessness is maintained by the fact that Americans desire to do so many things which they also desire to prohibit »³. Le gangster, pourvoyeur de plaisirs, est au centre d'un clivage

sportive ou chasseresse (voir *ibid.*, pp. 11-12).

1. Voir VEBLÉN T., *The Theory of the Leisure Class*, New York, Londres, Toronto : Penguin Books, 1994 [1899]. L'étude de Veblen bien qu'antérieure à notre période connut un succès durable avec au moins cinq rééditions aux États-Unis durant l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, elle fut immédiatement mise en relation avec la peinture de personnages fictifs. Dans la recension qui contribua largement au succès du livre, William D. Howells y voit « An Opportunity for American Fiction » dans laquelle sont résumés les éléments les plus tragiques et les plus comiques de la société américaine (Voir HOWELLS W.D., « An Opportunity for American Fiction », in *Literature : An International Gazette of Criticism*, New York, 28 avril 1899, pp. 361-62).

2. « The only class which could at all dispute with the hereditary leisure class the honour of an habitual bellicose frame of mind is that of the lower-class delinquents » (VEBLÉN T., *Theory of the Leisure Class, op.cit.*, p. 247 : « la seule classe qui partage avec la classe oisive héréditaire le privilège d'une mentalité habituellement belliqueuse est la basse pègre »).

3. *Cit. in* BOORSTIN D., *The Americans : The Democratic Experience*, New York : Random House, 1973, p. 77 : « La forte criminalité est soutenue par le fait que les Américains désirent faire de nombreuses choses qu'ils souhaitent également interdire ».

culturel et d'une opposition générationnelle entre les villes et le vieux Sud, les *wets* et les *dries*, une jeunesse voulant s'amuser et les Wasps conservateurs. Il fournit, certes, des arguments aux conservateurs en criminalisant certains plaisirs, mais le *bootlegger* permet aussi à certaines franges de la société de prendre leur revanche sur une population qui leur a imposé une loi rétrograde¹. Par ailleurs, les gangsters ont joué un rôle de vecteurs privilégiés pour de nouveaux courants culturels, tels que le jazz². Avec une certaine stabilité de l'emploi et des revenus pour les orchestres, ou l'ouverture de lieux comme le *Cotton Club* par le truand Owney Madden, la pègre fait office de mécène moderne. En outre, les gangsters promeuvent cette musique en y associant leur image jeune, énergique mais aussi sauvage, recelant des sous-entendus racistes. Dans *Little Caesar* de Burnett, le bouillonnant Rico, quand il gravit les échelons, ne peut plus tenir en place et écoute du jazz : « There was something straightforward and primitive about jazz rhythms that impressed him »³. Le caractère du gangster s'accorde à celui du jazz, à la fois puissant et atavique. Figures séduisantes et infâmes, les truands contentent les amateurs et les détracteurs de ces loisirs.

Avatars des classes oisives, les truands incarnent aussi certains modes de consommation, notamment ce que Veblen définit comme la consommation ostentatoire. Les biens ne sont pas seulement acquis en vue de leur consommation mais servent de trophées dans une logique d'« émulation pécuniaire ». Il est ainsi remarquable que la lutte de pouvoir entre Rico et Joe Massara, dans *Little Caesar*, se déroule sur le terrain de l'élégance⁴. Bien souvent, les biens excèdent les besoins de l'individu ou ne sont pas aptes à les satisfaire, comme dans le cas d'habits trop fragiles ou trop inconfortables. Ils marquent un statut social⁵, celui de l'individu qui peut se permettre des acquisitions inutiles. Le discours publicitaire de l'époque reflète cette logique : plus qu'un produit, c'est une image et, avec elle, une identité que l'on vend. Selon Ruth, cette concordance entre l'apparence et la personnalité trouve son expression dans le motif du gangster devant le miroir que l'on trouve notamment dans *Little Caesar*⁶. En effet, Rico n'existe que par le regard qu'on lui porte. Chaque changement d'apparence indique une transformation de son être. Quand il a triomphé de Vettori, il revêt un habit tapageur et se présente devant ses hommes : « A new Rico appeared [...]. He had on

1. Sur les lieux communs du discours liant crime et divertissement ainsi que sur l'ambivalence du gangster, voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op.cit., pp. 11-36.

2. À ce sujet, on se reportera au livre de MORRIS Ronald L., *Le Jazz et les Gangsters, 1880-1940*, trad. de Jacques B. HESS, Paris : Le Passage, 2002.

3. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 136 : « Il y avait quelque chose de direct et de primitif dans le rythme du jazz qui le secouait ».

4. *Ibid.*, pp. 6-7.

5. « The motive that lies at the root of ownership is emulation. [...] The possession of wealth confers honour ; it is an invidious distinction » (VEBLENT., *The Theory of Leisure Class*, op.cit., pp. 25-26 : « le motif qui est au fondement de la propriété est l'émulation. [...] Posséder des richesses confère des honneurs ; c'est une distinction provocatrice »).

6. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, op.cit., p. 70.

fawn-colored spats draws over pointed patent-leather shoes [...]»¹. La tenue vestimentaire est l'élément majeur de la consommation ostentatoire car elle montre immédiatement et à tous l'appartenance à la classe oisive. Elle signifie que son porteur n'est pas apte à accomplir une tâche laborieuse².

Dans *The Public Enemy*, Tom se transforme après son premier gros coup³. On le voit d'abord chez un tailleur qui prend ses mesures, en allusion à l'identification judiciaire. Tom est entre deux statuts sociaux. Habillé de noir, il n'a pas encore son nouveau costume et porte toujours sa casquette de prolétaire ; cependant, il est monté sur une petite estrade, son corps est admiré par le tailleur dont l'apprenti se trompe quand il note le montant du butin que son patron vient de mentionner : les mensurations du petit Cagney sont proportionnelles à sa fortune. La scène suivante se passe à l'extérieur, devant un club de jazz, où s'arrête la voiture des deux gangsters. Astiquant le bouchon de radiateur, ils précisent qu'il ne s'agit pas d'une Ford – la voiture des masses –, mais d'une Rolls Royce. Tom et Matt sont entrés dans le monde du loisir et de la consommation, comme le signalent les notes qui retentissent quand leur voiture apparaît à l'écran : la musique est diégétique et provient du club, elle devrait donc être audible dès le premier plan, mais le jazz ne se déclenche qu'à l'arrivée des truands. L'écriture romanesque peut également se faire le reflet de la consommation ostentatoire. Dans tout *Little Caesar*, les parenthèses ne sont utilisées qu'à deux reprises et toujours dans un contexte d'émulation pécuniaire. La première fois lorsque Rico remarque jalousement l'élégance de Joe⁴, puis lorsqu'il sort de chez Big Boy, satisfait de sa réussite : « Rico smoked his cigar slowly (he had six more of them in his pocket) »⁵. La précision est superflue et semble d'autant plus déplacée dans un roman qui privilégie le style objectif et les descriptions lapidaires. Ces parenthèses apparaissent comme un luxe typographique. Elles traduisent la vanité de Rico et surtout son mode de consommation : elles mettent en exergue l'accessoire.

1. BURNETT W.R., *Little Caesar*, p. 110 : « un nouveau Rico apparut [...]. Il portait des guêtres fauves sur ses chaussures vernies à bouts pointus [...]. »

2. Voir *ibid.*, pp. 170-171.

3. On pourrait également évoquer citer les pyjamas en soie de Tony dans *Scarface* – en référence aux goûts vestimentaires de Capone – ou encore Rico dans *Little Caesar* qui apprend à porter le « monkey suit » quand il est invité chez Big Boy.

4. « Joe was sitting in his shirt sleeves, his vest off, displaying a pair of fancy suspenders. (Rico made a mental note of the suspenders. His taste ran more to fancy sleeve garters. But if men like Joe were wearing fancy suspenders, why, he'd have to get himself a pair) » (BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 147 : « Joe était assis, en bras de chemise, sans sa veste, arborant d'élégantes bretelles. (Rico nota pour lui-même les bretelles. Son goût penchait plutôt pour les jolis rubans. Mais si un homme comme Joe portait des bretelles, et bien, il allait s'en prendre une paire) »).

5. *Ibid.*, p. 214 : « Rico fumait lentement son cigare (il en avait six de plus dans sa poche) ».



L'entrée du gangster dans la consommation ostentatoire (*The Public Enemy*)



Les truands, par leur vie de loisir et leur consommation, veulent se distinguer de la masse et acquérir une renommée. Ils cherchent à être quelqu'un, à l'instar des lecteurs de *pulp*, si l'on en croit l'étude des réclames parues dans ces magazines faite par Erin Smith¹. Le public, en imitant certains traits des gangsters, cherche lui aussi à acquérir une personnalité originale. Inversement, Rico dévore les revues pour connaître les usages du monde, reproduisant ironiquement la pratique des lecteurs de romans criminels qui veulent s'introduire dans des cercles interdits. La consommation participe à la fois d'une quête d'identité et d'une mimésis sociale. Dès lors, une contradiction affleure : comment prétendre à une identité individuelle, différente, par la consommation de biens manufacturés et de divertissements de masse ?

Les truands ne se contentent pas d'illustrer un mode de consommation ou une classe sociale. Ils donnent un exemple de « style ». Ce terme, relevé par D. Ruth², désigne une attitude et une manière de consommer qui distinguent le citoyen lambda de l'affranchi. Les truands apparaissent alors comme des guides de consommation.

Ils conseillent d'abord par leurs fautes de goût. Lorsque Rico commence à gravir les échelons, il parade devant Joe : « Rico unbuttoned his ulster to display his finery. He had on one of this striped suits. It was dead black with a narrow pink stripe. The color scheme was further complicated by a pale blue shirt and an orange and white striped tie adorned with the ruby pin »³. La vulgarité le dispute au tapageur, et cette erreur est immédiatement soulignée par Joe. L'élégance et le décorum, si importants dans la classe oisive de Veblen, ne peuvent s'acquérir avec la richesse. Le truand doit les apprendre et être corrigé par d'autres personnages. Dans *Louis Beretti*, Big Italy continue de porter de grosses bagues de diamant et de diriger les *speakeasies* où échouent les épaves anonymes⁴. En revanche, Louis Beretti se souvient des caricatures que font les journaux du *bootlegger* parvenu et décide d'engager un décorateur professionnel pour son nouvel appartement, qui sied au patron du très sélect *Cellar Door*. Les truands indiquent au public les pièges de la consommation. Ils acquièrent une exemplarité non pas morale mais commerciale.

Certains personnages, notamment les joueurs professionnels, apparaissent comme des maîtres du bon goût. Ned dans *The Glass Key* conseille son chef Paul qui le fait venir au début du roman pour savoir quel cadeau offrir à sa fiancée. Au détour d'une conversation, Ned lui fait remarquer : « You oughtn't to wear silk socks with tweeds »⁵. Cette attention pour la

1. Voir SMITH E.A., « The Adman on the Shop Floor : Workers, Consumer Culture, and the Pulps », *Hard-Boiled*, *op.cit.*, pp. 45-73. Parmi les nombreux exemples donnés par E. Smith, on peut citer cette publicité pour la marque de vêtements « Lee » qui associe l'ascension sociale, la valeur individuelle et la consommation ostentatoire : « Dou You Want Promotion ? ... More Pay ? Do You Look The Derserving Man You Are ? » (paru dans *Black Mask*, vol. XXIV, n° 2, juin 1941, *cit. in ibid.*, p. 66).

2. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, p. 65.

3. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 150 : « Rico déboutonna son pardessus pour montrer ses parures. Il portait un de ces complets rayés, à minces raies roses sur fond noir. La combinaison des coloris se compliquait encore d'une chemise bleu pâle et d'une cravate à raies orange piquée d'un gros rubis. »

4. Voir CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 196.

5. HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 483 : « tu ne devrais pas porter des chaussettes en soie avec un pantalon en tweed. »

tenue vestimentaire n'est pas une simple marque de coquetterie. Dans un roman où la pègre est trahie par le beau monde, il faut connaître les codes des classes supérieures pour démasquer le véritable coupable. Ainsi, Ned est le seul à remarquer que le fils Henry ne portait pas de chapeau quand on l'a tué. Il mènera son enquête à partir de ce détail et découvrira que l'arme du crime est la canne du sénateur, objet par excellence de la consommation ostentatoire chez Veblen. Son bon goût lui permet d'enquêter au sein de la classe oisive.

Néanmoins, cette vertu herméneutique n'est pas la fonction principale du « style » des truands. Ces personnages présentent une manière d'être singulière. Il peut s'agir d'un geste propre au jeu d'un acteur : le petit coup-de-poing de Cagney dans *The Public Enemy*, son mouvement d'épaules dans *Angels with Dirty Faces*, la manière dont Bogart fume une cigarette ou retousse sa lèvre supérieure quand il devient agressif. Ces mouvements suffisent à évoquer une menace latente chez un homme à l'apparence bourgeoise. Certains personnages de Hammett ont une façon bien particulière de porter leurs vêtements qui les caractérisent. Ainsi, Paul échappe au mauvais goût de la consommation ostentatoire par son maintien¹ tandis que l'homme de main de *The Maltese Falcon* est viril dans sa manière de porter des vêtements ordinaires². Ces pratiques sont un savoir-faire qui se greffe sur les catégories du bon goût, autrement dit un « arrangement »³, qui individualise les produits manufacturés les plus banals (un chapeau mou savamment corné, le col d'un manteau relevé). Le « style » est une consommation qui laisse émerger une identité singulière.

Celui qui possède de la personnalité s'adapte également à ses interlocuteurs. Beaumont, malgré sa prestance, n'est décrit que par touches successives et souvent indirectement. Quand il répond à quelqu'un, on apprend que Ned porte une moustache car il se la lisse, ou lorsque Paul apparaît pour la première fois : « He was a man of forty-five, tall as Ned Beaumont, but forty pounds heavier »⁴. Ned fait office d'étalon de mesure, car il possède un style spécifique qu'il ajuste aux autres. Il peut adapter son langage à son interlocuteur, comme lorsqu'il écrit une lettre à Janet Henry, la recommençant pour choisir une tournure dont la correction ne heurtera pas l'aristocrate⁵. Le *talking tough* caractéristique du polar américain peut ainsi se moduler⁶. Cette souplesse n'est cependant pas un conformisme. L'ironie est sensible quand

1. HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 444 : « His clothes were saved from flashiness by their quality and by his manner of wearing them » (« Ses vêtements échappaient au tape-à-l'oeil par leur qualité et par sa manière de les porter »).

2. HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p. 356 : « His clothing was neither new nor of more than ordinary quality, but it, and his manner of wearing it, was marked by a hard masculine neatness » (« ses habits n'étaient pas neufs, ni de particulièrement bonne qualité, mais ils étaient empreints, avec sa manière de les porter, d'une vigoureuse élégance masculine »).

3. Voir l'analyse que fait M. de Certeau de ce savoir esthétique, « non-su », qui se définit mal et ne se théorise pas, in *L'invention du quotidien*, *op.cit.*, pp. 110-115.

4. HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 444 : « Âgé de quarante-cinq ans, il était aussi grand que Ned Beaumont mais pesait vingt kilos de plus ».

5. *Ibid.*, p. 512.

6. E. Smith relève également dans *Black Mask* un nombre important de publicités pour apprendre à s'exprimer correctement afin de faciliter l'ascension sociale d'un lectorat que l'on suppose ouvrier, illettré et parfois récemment immigré. Voir SMITH E.A., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, pp. 68-70.

Ned parle en termes châtiés à Janet et le truand ne se fait aucune illusion sur la respectabilité que lui confèrent ses bonnes manières. Lorsque Janet le qualifie de *gentleman*, il rétorque : « You mean I've learned not to wear tan shoes with blue suits ? Things like that ? [...] Then you're wrong. I'm a gambler and a politician's hanger-on »¹. La définition que Ned donne de lui-même explique sa flexibilité : il connaît les règles du jeu qui ont cours dans les hautes sphères, sans y adhérer pour autant. Il reste un original capable de s'intégrer.

Les truands incarnent une possibilité d'ascension sociale et d'identité individuelle à l'ère des masses. Il s'agit là de l'effet conjugué, d'une part, de l'homogénéisation de la délinquance dans la criminologie et, d'autre part, de l'assimilation de l'être à l'avoir dans la publicité. Puisque ce qu'on possède indique ce que l'on est, et puisque le crime colore toute la personne, il est logique que la truanderie se loge dans des allures et des accessoires. Au criminel-né succède le gangster stylé, figure négative de la société de loisirs.

2.2.3. Limites et contradictions de la société de loisirs

L'utilisation des truands comme guides dans la société d'abondance est cependant bien fragile. Les critiques qui la défendent considèrent en priorité le gangster américain jusqu'au début des années 1930, mais cette analyse devient très discutable avec l'essor de la crise économique ou pour les œuvres européennes. Par ailleurs, le choix du truand pour représenter cette société limite d'emblée les plaisirs qu'elle propose : la consommation et le divertissement émancipés ne se font-ils pas à la lisière du crime donc de la punition ?

Le motif de la fête truande fait sentir cette fragilité. La fête est le moment par excellence de la transgression et de l'érotisme, au sens où G. Bataille l'entendait². Elle fait sortir la consommation du monde du travail – raisonnable, économe, mesuré – pour la faire entrer dans la sphère du gaspillage et du carnaval. De nombreuses œuvres présentent des fêtes criminelles, où se renversent les hiérarchies et se dilapident les richesses. Dans *Underworld* de Sternberg, le bal annuel de la pègre donne lieu à une trêve entre les malfrats qui se réunissent pour élire leur reine de soirée. Moment d'exception et de débauche, cette fête possède un aspect démoniaque : « the brutal din of cheap music – booze – lust – hate made a devil's carnival »³, explique un carton. Les images se distordent. Le champ est obstrué par d'innombrables serpentins ; les murs recouverts de miroirs déformants permettent une anamorphose de l'espace alors que se succèdent des gros plans sur les figures grimaçantes des convives. Cette distorsion reflète aussi bien l'ébriété des bandits que le dérapage de la fête où les attirances se transforment en viol (Mulligan avec Feathers) et les rivalités en meurtre (Bull Weed avec

1. HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 542 : « Vous voulez dire par là que j'ai appris à ne pas porter des chaussures marron avec un costume bleu ? Ce genre de choses ? [...] Et bien, vous avez tort. Je ne suis qu'un joueur professionnel et un parasite accroché à un homme politique ».

2. Sur le concept de fête, voir BATAILLE G., *L'Érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, 1961, p. 76.

3. « Un tintamarre au rabais, la picole, la luxure, la haine ont engendré un carnaval diabolique. »

Mulligan). Warshow¹, considérant le film de gangster comme l'expression d'une irréductible tendance négative au sein de la culture américaine, fait remarquer que leurs fêtes laissent découvrir l'envers de cette débauche de consommation. Un film comme *Scarface* débute par la vision d'un banquet terminé, dont les reliquats – bouteilles vides, soutien-gorge et renvois gastriques – sont étalés devant nous avant que Big Louis ne se fasse tuer, comme un ultime rebond de la fête². Plus clairement encore, dans *Little Caesar* de LeRoy, le braquage du *Bronze Peacock* se déroule lors d'un réveillon du Nouvel An. Les voleurs opèrent en coulisses, cachés par le rideau de la salle des fêtes et par le bruit des convives. Tout se déroulerait sans accroc si le commissaire McLure ne décidait pas de quitter les festivités. En effet, parmi les convives, il a reconnu Little Arnie qui est un des « financial backers » (« soutiens financiers ») du *Bronze Peacock* : il sait que le crime est tapi derrière cette débauche et il le rencontre en passant à travers les rideaux. Les gangsters sont comme la face négative de la consommation. L'abondance et la jouissance recèlent le mal.

En revanche, dans l'Allemagne weimarienne, frappée par la crise économique, la fête truande n'est pas une parade de la consommation. Ainsi, *die Verrufenen* de Lamprecht : l'anniversaire d'un clochard dans une gargote ne donne pas lieu à une débauche d'anamorphoses mais, plus apathique, à une succession de fondus enchaînés sur des vieillards crasseux, buvant sans entrain, tandis qu'un orchestre minable joue dans un coin avec, derrière lui, une putain, unique femme de cette salle où le seul couple de danseurs est constitué de deux mendiants. « Ick gratuliere dir, aber ein längeres Leben wünsch ick dir nich »³, dit-on à celui qui fête son anniversaire. Cette parodie miséreuse contraste avec le carnaval des gangsters. La fête ne fait pas oublier les conditions économiques. Dans *die Dreigroschenoper* de Brecht, elle ne se situe pas hors du monde du travail. La pègre ne chôme pas pour le couronnement de la reine, « die einzige Zeit in einem Menschenalter, wo eine Kleinigkeit herauszuholen wäre »⁴, comme le nomme Peachum. Durant cette célébration, les mendiants donnent mauvaise conscience à la bonne société tandis que les bandits la cambriolent. La fête des noces de Mackie est également placée sous le signe du vol, les truands apportant leur butin comme autant de cadeaux, de nourriture et de mobilier pour le banquet : « Ist alles gestohlen, Mac ? », demande Polly à Mackie qui rétorque : « Natürlich, natürlich »⁵, tel un bourgeois qui considère avec une insouciance crâne les dépenses accomplies. La fête, chez Brecht, se fait toujours aux dépens d'un autre. Par sa critique du capitalisme, cet opéra des gueux rejoint le faste des gangsters : l'étalage des richesses n'est que le revers triomphal d'une rapine⁶.

La consommation ostentatoire est elle-même criminogène car, en période de misère ou d'anomie, elle aiguise les appétits. Claire Potter a souligné, dans les discours américains,

1. Voir WARSHOW R., « The Ganster as Tragic Hero », *art.cit.*

2. Pour une analyse de la séquence inaugurale de *Scarface* comme la fin d'un espace-temps harmonieux, brisé par le crime originel de Tony, voir NACACHE J., *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, *op.cit.*, pp. 121-126.

3. « J'te félicite, mais j'vais point t'souhaiter une longue vie. »

4. BRECHT B., *die Dreigroschenoper*, *op.cit.*, p. 14 : « Le seul moment dans la vie d'un homme où il y a un petit quelque chose à prendre. »

5. *Ibid.*, p. 18 : « Tout ceci a été volé, Mac ? » ; « Naturellement, naturellement ».

6. Voir VEBLEN T., pp. 16-17 et 27-28.

l'idée que la consommation aux qualités individuelles est propice au crime¹. Pour être, il faut avoir, et ce, par n'importe quel moyen. L'exposition des richesses n'est donc pas sans risque. Quand la pauvreté se fait sentir, elle apparaît comme une provocation. L'avocat de *Thieves Like Us* explique ainsi la criminalité induite par cette culture de la consommation : « The Rich [...] can't drive their big automobiles and flaunt bediamonded wives and expect every man just to simply look on admiringly »². Effectivement, certains ne se contentent pas de regarder. Ils veulent se saisir de ces biens que l'on agite devant leurs yeux. Doit-on y voir une contradiction de l'industrie culturelle, promouvant une image du bonheur matériel auprès d'un public qui ne peut y accéder ?³ Quoi qu'il en soit, l'étalage des richesses comme incitation au crime trouve une expression cinématographique récurrente dans le motif de la vitrine commerciale. On rencontre cette image dans l'Allemagne de Weimar où, au quotidien, la juxtaposition des scènes de débauche et de misère forme des contrastes provocateurs⁴. La séquence d'ouverture d'*Asphalt* met en parallèle deux vols rendus possibles par des regards désireux et distraits. L'œil de la surveillance est détourné par la consommation ostentatoire. La première vitrine qui apparaît est celle d'un vendeur de sous-vêtements : un plan extérieur en plongée sur la devanture et ses spectateurs entassés montre des badauds massés pour voir une cliente essayer des bas ; les femmes et les hommes regardent ses jambes, les unes pour le contenant, les autres pour le contenu. Profitant de cette distraction, des voleurs retirent quelques billets d'un sac. Le désir de la vitrine laisse la

1. Voir BOND C., *War on Crime*, op.cit., pp. 57-74. Bond cite le témoignage de la mère d'un bandit, liant culture de la consommation et les fluctuations économiques « Since we went broke [...], he's been hard to handle. Before, we always had plenty of money and we all loved him so much we'd give him what he wanted. Then, it seemed as though he had to have things, no matter how he got them » (*Tulsa DailyWorld*, 10 juillet 1930, cit. in *ibid.*, p. 66 : « Depuis qu'on est sans le sou, [...] il n'a pas été facile à vivre. Avant, nous avions toujours beaucoup d'argent et nous l'aimions tant que nous lui donnions tout ce qu'il voulait. Puis, on aurait dit qu'il fallait qu'il ait les choses, qu'importent les moyens »).

2. ANDERSON E., *Thieves Like Us*, op.cit., p. 242 : « Les Riches [...] ne peuvent pas conduire leurs grosses voitures et parader avec des femmes endiamantées et s'attendre à ce que tout le monde se contente de lever les yeux avec admiration »

3. Herbert Marcuse relève une contradiction de la culture bourgeoise. Il souligne que cet art a tellement idéalisé le monde représenté qu'il a nourri la croyance que toute l'histoire jusqu'à présent n'était que la prémisse d'une existence à venir. En idéalisant le bonheur, la culture affirmative en repousse la réalisation, le transforme en une aspiration du jamais à venir. Cependant, elle demeure pernicieuse car, dans une société qui produit avant tout pauvreté, manque et peine, l'exigence du bonheur sonne comme une menace. Voir MARCUSE H., « Über den affirmativen Charakter der Kultur », art. cit., De manière plus pragmatique, les études sur l'influence néfaste des films soulignent souvent l'attrait de l'argent facile et de la consommation ostentatoire des gangsters sur les jeunes délinquants. Ainsi, une étude cite un jeune cambrioleur de 17 ans, condamné pour effraction : « Naturally, movies were the cause of my failure, because I would see clothes and luxury in pictures and would try to have the same » (BLUMER H. et P. M. HAUSER, *Movies, Delinquency, and Crime*, op.cit., p. 45 : « les films m'ont bien entendu mené à ma perte, car je voyais des vêtements et des richesses dans les films et j'essayais d'avoir les mêmes »).

4. On pourrait citer à ce propos *Die freudlose Gasse* de Pabst ou *Razzia in St. Pauli*. Le film de Hochbaum débute par une succession de plans qui montrent le divertissement et la consommation côtoyant l'indigence, jusqu'à ce que Karl (F. Gnaß) n'apparaisse dans le reflet d'une vitrine qu'il brise pour s'emparer d'un bijou.

porte ouverte au délit. Puis, la caméra traverse la rue jusqu'au trottoir opposé et s'arrête, en un nouveau plan en plongée, sur une vitrine, cette fois de joaillerie, dans laquelle Elfe Kramer admire des bijoux. Elle est à la fois sujet et objet de désir. Elle convoite les bijoux et elle est convoitée par le vendeur qui ne remarque pas qu'elle le vole, tant il est séduit par ses yeux. Par le jeu des regards avides, la femme est criminelle et criminogène. Les vitrines, donnant à voir de si près des biens pourtant inaccessibles, constituent une tentation à laquelle chacun peut succomber : le policier qu'Else Kramer va dévoyer l'aperçoit d'abord à travers le pare-brise de son automobile, dernière vitre de la séquence.

D'autres vitrines reflètent non pas la tentation de la consommation, mais son illusion. Plus que des biens, c'est la promesse d'une vie heureuse qui est vendue. Dans le *Dreigroschenoper* de Pabst, après avoir quitté le chanteur de rue, Polly et Mme Peachum s'arrêtent devant la vitrine du Milliner's Shop contenant une robe de mariée. La scène est connue : alors que résonne encore en *off* la *Moritat* glorifiant Mackie, un premier plan pris de l'intérieur de la vitrine montre les deux femmes en légère plongée, la robe se reflétant sur le verre. Polly lève les yeux et, en un *cut*, on passe à l'extérieur de la vitrine, la robe et le mannequin apparaissent en contre-plongée, signe de la fascination que ces objets exercent sur Polly, bientôt rejoints par le reflet de Mackie qui s'est approché hors-champ. Il sourit et c'est un nouveau gros plan sur le visage de Polly qui lève les yeux et sourit à son tour avant de regarder hors-champ pour se rendre compte, un peu honteuse, que son voisin a pénétré dans ses rêves mièvres. Comme pour la *Moritat*, Mackie est hors-champ tandis que son image est projetée dans le champ. Le truand s'est introduit dans la vitrine, domaine des aspirations au bonheur bourgeois. La vitrine ne propose pas tant des biens réels qu'elle ne reflète les désirs de ses spectateurs, telles les pensées concupiscentes de Mackie lorsque le mannequin du Milliner's Shop est déshabillé pour le mariage. Pabst met en évidence les illusions bourgeoises, tandis que Mackie en joue pour asseoir son pouvoir de séduction.

À la fin des années 1930, certaines œuvres américaines pointent aussi le mensonge de la société d'abondance. Le truand, jadis consommateur convaincu, s'est transformé avec la crise. Dans *High Sierra* de Walsh, lorsqu'Earle vient repérer les lieux du futur braquage, il achète un paquet de cigarettes trônant dans une vitrine. Il jette quelques pièces à la vendeuse qui le rappelle et lui demande 25 cents ; il revient, un peu vexé, et donne le reste de l'argent. Lors du braquage, il cassera la vitre pour voler un paquet de cigarettes. Acte de vengeance ? Pas exactement. Le geste est précis, sans colère, Earle ne prend qu'un seul paquet. Il s'agit d'un geste datant de l'époque où le monde lui appartenait, où il lui suffisait de se servir, avant qu'il n'aille en prison et que les cigarettes ne coûtent 25 cents. Ce geste du passé brise le mensonge américain, notamment californien, du « *land of milk and honey* »¹ vers lequel accourent des familles ruinées comme les Goodhue. Comme le montrent Velma et Doc Banton, les seuls personnages qui peuvent encore exploiter les opportunités de ce monde sont les chirurgiens esthétiques, spécialistes de l'apparence².

1. « le pays où ruissellent le lait et le miel » (voir *La Bible, Exode* : 3, 8 ; 13, 5 ; 33, 3, entre autres).

2. Outre l'opération ruineuse de Velma qui la transforme physiquement mais finit de la gâcher moralement, le personnage de Doc Banton (Henry Hull), chirurgien esthétique et auparavant docteur au service des gangsters,

La consommation ostentatoire attise le crime, mettant à jour les contradictions de la société de loisirs. Si le bonheur est à la portée de tous, pourquoi le spectateur ne s'en saisirait-il pas ? Ce qui fait encore rêver dans une société d'abondance devient insupportable dans les périodes de crise. Dans le contexte de Weimar, le truand n'est pas un agent du divertissement, l'opulence est un agent provocateur. Pour parer à la menace d'une consommation débridée, il convient d'en modérer les représentations.

Les plaisirs et l'ascension sociale se voient imposer des limites. Loin des personnages anonymes aux désirs insatiables, les truands sont souvent cantonnés dans la médiocrité. Ils sont des héros gris qui peuvent toucher le plus large public.

Les divertissements sont contenus. On évite d'attiser les désirs en ne montrant au public que des plaisirs simples, voire en lui enseignant la résignation. Pour la période nazie, H. Geyer-Ryan remarque que la glorification du renoncement pousse la littérature triviale dans ses limites¹ : les couleurs éclatantes du roman bon marché se ternissent, les châteaux deviennent des appartements, les princes des infirmes que l'on épouse par grandeur d'âme. Le langage du sacrifice², dans le discours nazi, modère les rêves de bonheur et d'évasion que doit fournir la littérature populaire. On a déjà observé cet affadissement dans les *Krimis* d'après 1933 avec la dévalorisation des truands, incapables de voler de grosses sommes, et les policiers fiers de ne pas sortir du rang. L'aspiration à une vie moins médiocre est l'antichambre du crime. Olaf, le bandit de *Der Mann aus Rio* est assoiffé d'aventures. Il pourrait vivre honnêtement, avec l'innocente Elna, mais il ne peut se résoudre à un bonheur ordinaire. Elna le lui reproche, en parlant de son foyer idéal : « Es braucht kein Auto und kein Bankkonto dabei zu sein. Aber [du] wirst immer der Abenteuer bleiben, der mit einer unheimlichen Zähigkeit irgendeinem gefährlichen Ziel nachjagt ! »³. Sous le Troisième Reich, l'abnégation est exigée. Vouloir sortir de sa condition est un prélude au crime.

Dans les autres aires culturelles, la limitation des plaisirs se fait moins par le risque de sombrer dans la criminalité que par la menace d'être à la merci du criminel. Frayer avec les bas-fonds est piquant ; une mauvaise rencontre peut s'avérer fatale. Les journaux américains incitent, les femmes notamment, à la sobriété, la modestie et l'humilité⁴. Elles doivent cacher leurs appâts et leurs bijoux pour ne pas tomber aux mains d'un criminel comme « Gentleman Joe » dans *Little Caesar*. En d'autres termes, au mal de la société de l'entre-deux-

est passé d'une pratique de la médecine certes truande mais utile (la dernière fois qu'il a vu Roy, c'était quand il retirait des balles de la poitrine d'un compagnon) à une médecine légale mais futile : « this is the land of milk and honey for the health racket. », confie-t-il à Roy (« C'est la Terre promise pour le business de la médecine »).

1. Voir GEYER-RYAN Helga « Trivilliteratur im Dritten Reich – Beobachtungen zum Groschenroman », in SCHNELL Ralf, *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Stuttgart : J.-B. Metzler, 1978, pp. 217-260. H. Geyer-Ryan cite à ce propos des directives données à la presse demandant d'éviter de publier des photographies des parties de chasse de Göring ou des banquets des dignitaires consommant viande et alcool (pp. 252-253).

2. Voir STERN J.iP., *Hitler, le Führer et le peuple, op.cit.*, pp. 55-61.

3. RUDOLPH A., *Der Mann aus Rio, op.cit.*, p. 32 : « Il n'y a pas besoin d'avoir une auto ou un compte en banque. Mais [tu] resteras toujours l'aventurier qui court après le danger avec une folle obstination ».

4. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy, op.cit.*, p. 81.

guerres, on oppose les vertus du XIX^e siècle. L'omniprésence du gangster le transforme en garde-fou d'une population qui s'émancipe. De même, dans les œuvres françaises ou weimariennes, la convoitise des proxénètes dans les bals¹ ou de Mabuse dans les cercles de jeu doit prévenir le public contre la fréquentation de tels lieux. Le discours correctif concerne moins les mœurs dépravées du criminel que celles, jugées trop libres, du citoyen. Le crime est aussi une punition. Le malheur qui frappe le jouisseur semble justifié aux yeux d'un public qui, lui, doit se priver de ces plaisirs : la victime le « cherchait »². Le truand incarne la débauche et sa répression.

Par ailleurs, l'ascension sociale des truands est limitée. Les personnages restent de petits criminels. Même si le gangster cherche à se différencier de la masse, il ne peut faire cavalier seul. Dès la fin du XIX^e siècle, on déconseille à Jack Black de partir pour l'Est urbanisé : « Almost all the thieves belong to gangs [...]. They fight each other, but they make common cause against an outsider »³. Au début des années 1940, l'organisation du travail a changé sur tout le territoire américain et même un ancien comme Roy Earle doit accepter de préparer un coup avec des partenaires que son patron a choisis pour lui. En outre, si le truand peut gravir les échelons de la hiérarchie criminelle, il ne peut se détacher du gang : « Once in a gang... You know the rest »⁴, dit Joe, résigné, à Olga dans *Little Caesar*. Le subalterne ne peut quitter la bande, mais le chef ne peut pas non plus abandonner le pouvoir. La communauté a des droits sur le souverain. Ainsi, dans *Scarface*, quand Tony pense prendre sa retraite, ses hommes le menacent : « he had built a Frankenstein, a monster that, acting upon the principles he had instilled into it, would feel justified in destroying him should he attempt to desert now »⁵. La référence au monstre de Shelley – fabriqué avec les corps d'autres crimi-

1. On peut donner succinctement les exemples de *Sous les toits de Paris* et de *Justin de Marseille* : les jeunes filles innocentes mais qui veulent s'amuser sont abordées par de séduisants souteneurs dans les bals. Le divertissement est le berceau des filles perdues. Ainsi, dans *La Rue* de Carco, lorsque le narrateur va s'enquérir de la famille Cabrol, la concierge lui apprend qu'ils sont tous partis visiter le Louvre, sauf pour la vicieuse : « Il y a une différence. Mlle Gisèle préfère les amusements » (*op.cit.*, p. 775). On peut encore citer André Warnod qui dans son guide sur *Les Bals de Paris* explique le détournement des petites ouvrières et le recrutement des prostituées dans Montmartre : « Le bal est pour elles un peu la porte de l'enfer ; c'est là que beaucoup d'entre elles ont goûté, pour la première fois, du fruit défendu. Elles coudoient et frôlent des femmes de la noce, elles respirent de toutes leurs forces l'atmosphère de luxure et s'en grisent ; le vice étalé avec un cynisme aussi absolu les trouble et les tente bien plus qu'elles ne se l'avouent, et quand elles s'en vont, elles n'ont plus qu'un espoir, c'est de revenir le plus vite possible dans ce palais enchanteur » (WARNOD A., *Les Bals de Paris*, Paris : G. Crès, 1922, p. 23).

2. Ernst Bloch parle de ce propos des « yeux qui trahissent » (*wissende Augen*), tout comme les cernes et le regard fatigué trahissent une nuit de débauche : « [...] kleine Leute spüren, daß sie nichts zu lachen haben. Und trösten sich darüber, nämlich mit der Krankheit der anderen, die der Lust angeblich folgt. In Ordnung also, wenn Vergnügen sich an denen "rächt", die es haben. » (BLOCH E., *Erbschaft dieser Zeit*, *op.cit.*, p. 18 : « Mais les petites gens devinent aussi qu'ils n'ont pas de raisons de rire. Et La maladie des autres les console. Cette maladie qui, paraît-il, vient après le plaisir. Tout va bien, donc, lorsque le plaisir se "venge" sur ceux qui en éprouvent »).

3. BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, p. 219 : « Presque tous les voleurs appartiennent à un gang [...]. Ils se battent entre eux, mais ils font cause commune contre un nouveau venu. »

4. « Une fois dans un gang... Tu connais la suite. »

5. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 124 : « il avait créé un Frankenstein, un monstre qui agissant selon les principes

nels – comme métaphore du gang évoque un autre monstre politique : la figure, pervertie, du Léviathan de Hobbes. Le contrat passé entre les membres du gang repose sur la crainte de l'assassinat – par les rivaux mais aussi par les complices. Croyant s'affranchir de la société légale, le gangster se retrouve soumis aux règles d'une communauté encore plus féroce.

Finalement, comme le remarque Warshow¹, le gangster est soumis à un dilemme : l'anonymat ou la mort. Il doit sortir de la masse pour devenir quelqu'un, mais la convention du genre veut qu'il soit en danger dès qu'il reste seul. « He was alone », se contente de dire Rinaldo dans *Scarface* pour confirmer qu'il a tué le chef du North Side. Plus généralement, dans *Little Caesar*, ce qui distingue Rico va causer sa perte. Dans le film de LeRoy, il compare incidemment le smoking dans lequel il ne peut pas bouger aux entraves de la prison. Après le banquet, il se promène seul dans la rue en admirant sa photo dans le journal, il s'arrête pour regarder sa montre et se fait tirer dessus par des rivaux. L'extrême visibilité, l'horloge et l'immobilité sont des signes funestes, mais c'est surtout son isolement qui a failli lui être fatal². Dès que les assassins sont partis, une foule entoure Rico, le dissimule et le protège. De même, pour fuir la police, Rico doit replonger dans l'anonymat³. Il ne s'y résout qu'un temps et son désir de sortir de la masse le tuera. Ses derniers mots (« Is it the end of Rico ? ») le désignent à la troisième personne : ce qui a été mortellement touché, ce n'est pas un homme indifférencié mais un individu avec un nom.

Ce nom, Rico ne l'a pourtant pas porté au firmament : « Little Caesar » ou « Big Boy » sont autant de surnoms oxymoriques relativisant l'ascension sociale des truands. De même, un titre comme « The Public Enemy » est ironique quand il est attribué à un bootlegger aux ordres de chefs locaux. Les gangsters qui réussissent demeurent des seconds couteaux, souvent mal dégrossis. Au-dessus de Rico, il y a Big Boy et au-dessus de Big Boy, il y a le « N° 1 » qui reste invisible. Le dîner entre Big Boy et Rico souligne plus sa subordination qu'elle ne marque son triomphe : « Rico felt small and unimportant in the Big Boy's apartment »⁴, écrit Burnett. Dans le film, le jeu de Robinson se fait maladroit. Comme au début, il ne sait où se placer et se fait humble. Mais, alors que Vettori l'introduisait dans le gang, Rico demeure étranger au monde de Big Boy multipliant les manquements au décorum (il remercie le domestique, crache son bout de cigare par terre). Face au Wasp, Rico demeure un petit Italo-américain ; ce qui devrait l'élever socialement continue de le stigmatiser. Ainsi, son accoutrement rappelle ses origines au lieu de les dissimuler : Rico arbore « a diamond horseshoe

qu'il lui avait inculqués, se sentirait en droit de l'éliminer s'il tentait de désertier ».

1. Voir WARSHOW R., « The Gangster as Tragic Hero », *art.cit.*

2. Ainsi, dans le roman de Burnett, on peut lire juste avant cet attentat : « Since his rise, he seldom went out unaccompanied » (*op.cit.*, p. 169 : « Depuis qu'il avait gravi les échelons, il sortait rarement sans escorte »).

3. Ainsi, chez Burnett, les quelques truands qui échappent d'abord à la rafle policière sont ceux qui parviennent à retomber dans l'anonymat. Otero se dissimule dans la foule et Rico troque son costume contre un bleu de travail. Il réussit à s'enfuir par une chute sociale : « By an effort of the will, he rid himself of an attitude of mind which had been growing on him since his interviews with Montana and the Big Boy. He was nobody, nobody. Worse than nothing. » (BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 256 : « Par un effort de volonté, il se débarrassa d'un état d'esprit qui avait germé en lui depuis ses entretiens avec Montana et Big Boy. Il n'était personne, personne. Un moins que rien »).

4. *Ibid.*, p. 205 : « Rico se sentait petit et sans importance dans l'appartement de Big Boy »

pin sparkled in a red, green and white striped necktie »¹ qui évoque le drapeau italien. Si la consommation ostentatoire indique une réussite sociale, elle souligne aussi le trajet parcouru depuis les bas-fonds par le parvenu.

Cependant, cette médiocrité garantit une proximité entre les truands et leur public. Il ne s'agit pas du crime dont parlait Foucault, considéré comme l'un des beaux arts, confisqué par des génies du mal. Comme l'écrivait Chandler dans *The Simple Art of Murder*, les fictions *hard-boiled* en jetant le crime dans le caniveau l'ont rendu au public populaire. Les truands ont perdu de leur superbe. Des acteurs comme Robinson, Cagney ou Bogart correspondent à la dégradation de la star : ils sont sortis de leur sphère olympienne pour devenir moches, petits, fatigués, et pourtant combattifs. Ils incarnent les faiblesses et les espoirs du public. Rico ose tenir tête aux patrons, exige de Sam Vettori que le butin soit partagé équitablement et commente ainsi ses victoires sur les gros bonnets : « The bigger they come, the harder they fall »². De même, Cagney compense sa taille par son énergie et sa pugnacité, réservant ses coups aux plus grands que lui³. La personnalisation extrême, inhérente au star-système, empêche certes une identification du spectateur à la vedette – être malgré tout exceptionnel –, mais le public et la truanderie se rapprochent par leur banalité.

En Allemagne, les œuvres épiques jouent sur la médiocrité du truand pour permettre non pas une identification mais une exemplarité. Brecht ne s'occupe pas de montrer un héros ; au contraire, il sape l'aura de ceux que l'on désigne comme des grands hommes. Quand Mackie est comparé à de grandes figures, c'est par des énumérations hâtives⁴ ou des détails prosaïques : « die größten Helden der Weltgeschichte sind über diese kleine Schwelle gestolpert »⁵, dit Frau Peachum lorsqu'il se fait prendre au bordel. Le truand brechtien n'a rien d'exceptionnel. C'est un bourgeois, engoncé dans ses habitudes. En cela justement, il peut servir d'exemple car sa médiocrité, familière mais déplacée vers une figure et une situation inhabituelles, permet ce que B. Dort nomme une « identification distanciée »⁶. Döblin s'attaque également aux figures d'exception. Franz veut vivre honnêtement, sans se plier aux règles d'un monde désordonné, et ses malheurs semblent être des coups du destin⁷. Pourtant, la vie

1. *Ibid.*, p. 110 : « une épingle en diamants, en forme de fer à cheval, scintillait sur sa cravate rouge, verte et blanche ».

2. « Plus gros sont-ils et plus dure sera leur chute ».

3. Ainsi, Cagney explique qu'on lui choisissait consciemment des adversaires plus imposants du fait de sa réelle expérience des combats de rue (Voir CAGNEY J., *Cagney by Cagney, op.cit.*, pp. 79-80).

4. Ainsi, Mackie compare le couple qu'il forme avec Brown à « Kastor und Pollux, Hektor und Andromache und so weiter » (BRECHT B., *Die Dreigroschenoper, op.cit.*, p. 25 : « Castor et Polux, Hector et Andromaque, etc. »).

5. *Ibid.*, p. 39 : « tous les plus grands héros de l'histoire ont trébuché sur ce petit seuil de maison [de passe] »

6. DORT B., *Lecture de Brecht, op.cit.*, p. 198 : « à travers l'image déformée que la scène lui renvoie d'elle-même, la salle commence à se regarder, à s'interroger, à se comprendre ».

7. Dès la préface, le narrateur explique que Franz veut rester honnête : « Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er [...] in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht » (DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz, op.cit.*, p. 11 : « Il y parvient au début. Puis, [...] il est impliqué dans un combat en règle contre quelque chose qui vient du dehors, est imprévisible et ressemble à un destin »).

urbaine est « défatalisée »¹. Les coups que reçoit Franz résultent de son entêtement égoïste à lutter contre des forces qui le dépassent mais sont immanentes et sociales. Mais dès que l'on accepte de se joindre à la communauté humaine, la « fatalité » (*Schicksal*) se transforme en « faisabilité » (*Machsal*)² : « Was ist denn das Schicksal. Eins ist stärker als ich. Wenn wir zwei sind, ist es schon schwerer, stärker zu sein als ich. Wenn wir zehn sind, ist es schon schwerer. Und wenn wir tausend sind und eine Million, dann ist es ganz schwer »³, lit-on à la fin du roman. Plutôt que de céder à l'idée de fatalité, Döblin voit la métropole comme un possible foyer de solidarité par laquelle le destin – ou les rapports de force interpersonnels que l'on nomme destin – peut être vaincu. Si Franz est comparé à des criminels mythiques comme Oreste, ce n'est pas pour son caractère tragique – tourné en ridicule⁴ –, mais pour son universalité. Sa médiocrité constitue son exceptionnalité. Loin d'être une individualité forte, il reflète chaque lecteur : « Denn der Mann, von dem ich berichte, ist zwar kein gewöhnlicher Mann, als wir ihn genau verstehen und manchmal sagen : wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er »⁵. Le narrateur rompt ici l'illusion romanesque de sorte que l'on ne puisse s'identifier principalement à Franz. Il ne s'agit pas d'adhérer à un personnage, mais d'examiner un individu pour comprendre un ensemble de rapports entre l'homme et son environnement.

Les truands peuvent être considérés comme des guides dans la société d'après-guerre car ils incarnent de nouvelles pratiques culturelles tout en jouant les garde-fous. Bien que ces personnages adviennent dans une période de bouleversements, on doit nuancer l'idée de figure anonyme proposée par Duvignaud. Le relâchement des valeurs et des hiérarchies est indéniable, mais des limites sont clairement posées par les truands eux-mêmes. Mabuse est peut-être le seul personnage qui ne veut connaître aucun frein ; les voyous français sont souvent des tenants du retour à l'ordre et le gangster profite des commodités que lui offre la société de loisirs.

Ces personnages proposent-ils de nouvelles valeurs ? Ils se détournent de la révolution et cherchent à s'intégrer à la bonne société. Ils promeuvent plutôt de nouvelles mentalités et de

1. Ainsi, le client d'un café explique à son compagnon : « Man soll sich nicht dicke tun mit seinem Schicksal. Ich bin Gegner des Fatums. Ich kein Grieche, ich bin Berliner » (*ibid.*, p. 57 : « on ne doit pas faire l'important avec son destin. Je suis un ennemi du Fatum. Je ne suis pas grec, je suis berlinois »).

2. Nous empruntons cette distinction à HOOCK B., *Modernität als Paradox*, *op.cit.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 453 : « Qu'est-ce donc que le destin ? Un peut être plus fort que moi. Si nous sommes deux, c'est déjà plus difficile, d'être plus fort que moi. Si nous sommes dix, plus difficile encore. Et si nous sommes mille et un millions, alors c'est vraiment très difficile. »

4. Ainsi, dans le chapitre qui compare le crime de Franz à l'assassinat de Clytemnestre : « Hetzen ihn, von früher her, Ida und so weiter, Gewissenbedenken, Alldrücken, unruhiger Schlaf, Qualen, Erinnyen aus der Zeit unserer Urgroßmutter ? Nichts zu machen. Man bedenke die veränderte Situation » (*ibid.*, p. 98 : « Est-il pourchassé depuis sa vie d'avant, Ida et tout le tremblement, par remords, cauchemars, tourments nocturnes, supplices, Erynyes du temps de nos arrière-grands-mères ? Rien à faire. Qu'on songe combien la situation a changé »).

5. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 217 : « Car l'homme dont je relate ici l'histoire n'est certes pas un homme ordinaire, mais un homme ordinaire il l'est pourtant en ceci que nous le comprenons parfaitement et que nous nous disons parfois : nous aurions pu faire pas à pas la même chose et nous aurions vécu la même chose ».

nouveaux usages qui ont fleuri sur le délitement d'anciennes valeurs. Les histoires de gangsters sont comme des perversions de l'individualisme américain, du *land of opportunities* et de la *success story*¹. La critique sociale est donc toujours à l'œuvre, mais les truands ont aussi une utilité pratique pour le public : ils présentent des manières d'être et de consommer permettant de se singulariser à l'ère des masses. S'ils incarnent de nouvelles attitudes, c'est parce qu'ils reflètent une nouvelle société. Leur atypisme est un symptôme et non un prodrome.

Cependant, mettre les truands au service d'une éthique de la consommation n'est pas totalement juste. L'ostentation des richesses, par exemple en Allemagne, peut être ressentie comme une provocation. Par ailleurs, l'individualisme des gangsters se révèle illusoire. Les hommes du XX^e siècle ne peuvent vivre sans s'associer. Les truands, marginaux et bien intégrés, représentent une sociabilité limite, entre crispation, désagrégation et reconfiguration. Ils condensent les aspirations contradictoires du public envers l'autre et, en particulier envers les femmes.

3. Des hommes à femmes : consommation, répression et émancipation sexuelles

Puisque la délinquance colore toute la personnalité, le criminel doit avoir une vie sexuelle, amoureuse, conjugale particulière. Est-elle transgressive, tolérante ou répressive ? En tout cas, elle prend également place dans une période de conflits et de recompositions. Avec la guerre, les femmes assument de nouvelles responsabilités. L'accès au travail s'accompagne de nouveaux rôles sociaux. Tandis que leur scolarisation progresse², les femmes acquièrent le droit de vote en Allemagne (30 novembre 1918) et les États-Unis ratifient le 19^e amendement dans l'année 1919-1920. Ces changements sociaux s'expriment aussi par les corps. Qu'on la nomme *garçon*, *Bubikopf* ou *flapper*, la femme moderne adopte une coiffure et des jupes plus courtes, plus seyantes pour de nouvelles activités, tels que le sport, le fox-trot et le jazz – les joies de la société de loisirs. Voulant disposer d'elle-même, elle bouscule l'ordre patriarcal. Un film comme *The Roaring Twenties* commente d'une voix *off*, imitant les informations filmées : « There is alarming news that women's skirts are going to become shorter... already they are six inches above the ankle »³. Cette phrase ironique accompagne les images d'un juge et d'un jury ahuris devant une cheville découverte. Toutefois, cette exagération rappelle que l'émancipation féminine n'est jamais loin du tribunal et du crime. Les lois contre l'avortement dans les trois pays en

1. À titre d'exemples, rappelons que la biographie d'Al Capone par Fred. D. Pasley est intitulée *Biography of a Self-Made Man* (1930) et que la critique a souvent comparé *Scarface* ou *Little Caesar* aux romans d'Horatio Alger.

2. À titre d'exemple, entre 1890 et 1930, le nombre de femmes fréquentant les universités américaines quadruple ; en France, le baccalauréat féminin est créé en 1919 permettant l'accès à l'université tandis que les enseignements secondaires masculins et féminins sont alignés en 1924.

3. « Nous recevons des nouvelles alarmantes selon lesquelles les jupes des femmes sont en train de raccourcir... Elles remontent déjà à 15 cm au-dessus des chevilles. »

témoignent tout comme, dans la production culturelle, le scandale provoqué par la publication – et le succès – de *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte. La femme moderne a un parfum de soufre. Si elle a pu goûter à de nouvelles libertés durant la guerre, le conflit a aussi joué un rôle conservateur dans les relations entre les sexes. Après avoir été séparés et différenciés par l'activité militaire, hommes et femmes se retrouvent. Cela ne se fait pas sans heurt. Le retour des femmes au foyer n'est parfois plus possible. Leur part dans le monde professionnel régresse, mais l'idée d'un travail féminin s'est durablement installée. La nouvelle génération veut jouir de la société de loisirs, mais l'idéologie nataliste de l'après-guerre tend à les cantonner dans des rôles maternels et domestiques¹. Les hommes se sentent menacés – notamment en Allemagne où la Défaite et la chute de l'Empereur sont vécues comme des faillites de la masculinité – mais ils ne peuvent ignorer des changements sociaux inéluctables et, au demeurant, ils ne dédaignent pas les femmes modernes, elles-mêmes objets de consommation.

Par leurs comportements audacieux, tentants mais condamnables, les truands conviennent à ce genre de situation ambivalente² : quels comportements adopter face aux femmes ? Les différents types féminins représentés suscitent des réactions diverses, protectrices ou agressives. Les truands peuvent faire des concessions ou, au contraire, affirmer violemment leur identité : sont-ils des hommes modernes ou les gardiens d'une virilité menacée ? Encore une fois, se dessine l'alternative entre une identité forte et sa dissolution ; encore une fois, la culture de masse indique des comportements sociaux. Pour séduire sa première *moll*, Tony Guarino a été à bonne école³ et, inversement, des études avertissent que les jeunes filles peuvent être dévoyées par les plaisirs amoureux qu'elles voient dans les films⁴. La production culturelle doit contenter des aspirations diverses (conquérir les femmes ou les chaperonner ?) et un large public (hommes et femmes, progressistes et conservateurs)⁵. Les truands vont ainsi adopter des attitudes souvent duelles ou ironiques envers ce qui doit rester le sexe faible.

Il n'est pas ici question de confronter notre corpus aux problématiques des genres sexuels ou des femmes criminelles dans leur ensemble⁶, mais seulement d'examiner les relations

1. Le Code Hays de 1930 précise ainsi le rôle dévolu aux films : «The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld» («le caractère sacré du mariage et du foyer doit être défendu»).

2. Le truand américain est d'autant plus souvent en relation avec les femmes que, après l'entrée en vigueur du Code, de nombreux films, pour éviter l'étiquette de film de gangster, sont catalogués comme « chick films ». Le gangster y apparaît comme un élément piquant dans une histoire amoureuse, notamment avec le personnage de la riche héritière, autre possibilité d'ascension sociale. Voir MAINON Dominique : «A New Kind of Girl for a New Kind of World», in SILVER A. et URSINI J., (sous la dir. de) *Gangster Film Reader, op.cit.*, pp. 277-288.

3. Voir TRAIL A., *Scarface*, p. 3 : « He moved up beside her and took off his cap. That was one of the things he had learned from the movies, the only social tutor he had ever had » («Il vint se mettre à sa hauteur et enleva sa casquette. C'était l'une des choses qu'il avait apprises au cinéma, le seul précepteur qu'il ait jamais eu »).

4. Voir BLUMER H. et P. M. HAUSER, *Movies, Delinquency, and Crime, op.cit.*, p. 80.

5. Par ailleurs, Noël Burch rappelle que les producteurs hollywoodiens ont conscience du rôle décisif que tiennent les femmes dans la réussite d'un film sur le marché intérieur. Les sondages montrent que ce sont elles qui, au sein de la famille, organisent les sorties culturelles et décident des films à aller voir. L'ambiguïté du propos tiendrait donc encore une fois à une injonction commerciale. Voir BURCH N., « Double speak : de l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *art.cit.*, pp. 112-113.

6. D'autres études ont envisagé plus longuement la question. Outre les travaux de Claire B. Potter (*War on*

qu'entretiennent les truands mâles avec les femmes. Ils reconduisent des types féminins traditionnels et peuvent figurer une violence répressive, notamment en Allemagne, contre toute atteinte à l'hégémonie masculine. Face à une avancée des femmes dans la société civile, la criminalité aide à définir la virilité : il existe des crimes masculins ou féminins. Cependant, dès que le pouvoir des hommes est assuré, les truands peuvent consentir à quelques changements, en laissant accéder les femmes aux plaisirs de la consommation.

3.1. Conservation des rôles féminins traditionnels

Les mauvais garçons traitent le plus souvent avec des femmes correspondant à des types traditionnels : la mère, la femme au foyer, la fille, la femme entretenue ou la putain. Récurrentes, ces figures reflètent une domination masculine que les truands ont à charge de conforter. Elles contiennent les conflits, mais elles deviennent une menace quand elles gagnent en importance.

La place des femmes est au foyer et leur premier rôle est d'enfanter : en glorifiant la figure domestique et maternelle, on exclut la femme d'un monde urbain où les hiérarchies sont en plein bouleversement. En France et en Allemagne, après la saignée démographique de la guerre, des politiques natalistes sont mises en place¹. Quel que soit leur succès véritable, l'image de la femme-mère en sort renforcée. En France, elle est séparée d'une pègre qui la souillerait. La fille publique ne devient pas mère. Les femmes qui enfantent d'un père criminel – telle Cécily avec Chéri-Bibi – ne connaissent jamais sa véritable identité. En Allemagne en revanche, toutes les femmes, même les putains, sont des mères : « irgendwo ist in jeder so was von einer Mutter »², explique Rosa Valetti³ dans *M*. Avec la propagande nazie, cette figure va gagner en importance. Ainsi, par rapport à la pièce de Zuckmayer, un nouveau personnage apparaît dans le *Schinderhannes* d'Opitz : la mère du bandit, d'emblée présentée

Crime) et de Haniah Siebenpfeiffer (« *Böse Lust* ») qui doivent beaucoup aux réflexions de Judith Butler, on peut citer le récent et collectif *Figures de femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2010) offrant des passages intéressants sur la femme empoisonneuse ou, concernant directement notre corpus : WAGER Jans B., *Dangerous Dames : Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Athens : Ohio University Press, 1999 ; GROSSVOGEL David I., *Marianne and the Puritan : Transformations of the Couple in French and American Films*, Lanham : Lexington books, 2005.

1. Outre l'article 218 en Allemagne et la loi de 1920 en France criminalisant l'avortement et réprimant la promotion de la contraception, les deux pays ont adopté des politiques plus larges dans les années 1930 comme l'instauration en France des allocations familiales, leur élargissement en 1938 et la création d'un code de la famille en 1939. Pour une synthèse des mesures incitatives – fiscales surtout – du régime nazi, voir BOCK Gisela, « Le nazisme : politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne », in THEBAUD Françoise (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XX^e siècle*, Paris : Plon, 2002, pp. 252-259.

2. « Il y a une mère dans chacune d'entre nous ».

3. On notera que la *persona* de Rosa Valetti (1878-1937) renvoie d'emblée à une figure maternelle populaire. En effet, elle est devenue célèbre en partie pour avoir interprété la chanson de Tucholsky « Rote Melodie » (1920) – mise en musique par Friedrich Hollaender –, *Mutterlied* dans laquelle une mère se révolte au nom des morts de la première guerre et des vétérans exploités. Valetti continue à jouer une mère des bas-fonds en interprétant Frau Peachum dans la première mise en scène du *Dreigroschenoper* de Brecht.

comme « Hüterin der deutschen Zucht »¹. Dernier personnage sur scène, elle est la seule qui ne se laisse pas prendre aux illusions du bandit héroïque et de la révolte : « Ihr gilt das Spiel und nicht dem Sohn, / der deutschen Art, nicht fremdem Lügengeiste »². La mère du bandit devient une figure protectrice – et soumise – de la Nation allemande.

Aux États-Unis, la mère est notamment glorifiée par le gangster de culture catholique, mariale, avec les personnages d'origine irlandaise ou italienne, tandis que le père est relativement effacé, comme dans *The Public Enemy* ou *Louis Beretti*³. Le gangster est pris entre un univers domestique clos, dominé par la filiation et un espace social anarchique où peut émerger une identité neuve. La femme, cantonnée à la sphère domestique et familiale, reste ancrée dans les représentations du passé. Ma Beretti est un stéréotype⁴ de mère nourricière, ne vivant que pour enfanter et s'occuper du ménage. Elle s'oppose par son physique et ses manières⁵ à la femme moderne. Le discours publicitaire reprenant le vocabulaire de l'émancipation féminine pour l'associer à la consommation⁶, Ma reste étrangère à ce qui pourrait alléger son fardeau domestique : « [She] never saw the electric washing machine »⁷, dit Pa quand elle décède. Même pour la femme moderne, cette libération est très relative. Si l'épouse de Louis n'appartient pas à la génération laborieuse de Ma et profite des progrès ménagers, il est précisé qu'elle n'a même pas idée d'apprendre à conduire⁸. Sa place est bien définie : « She was the kind of dame who would stay home and let the husband do the staying out nights »⁹.

La femme au foyer peut toutefois s'avérer dangereuse pour le truand quand elle cherche à le sédentariser. Rico la voit comme un facteur d'immobilité, donc un danger mortel dans un monde où nul ne peut se reposer¹⁰. La mère de Tom Powers cherche à le retenir à la maison. Dans *Pépé-le-Moko*,

1. OPITZ R., *Schinderhannes*, *op.cit.*, p. 6 : « Gardienne de la race allemande. »

2. *Id.* : « La pièce vaut pour elle et non pour le fils/Pour l'espèce allemande, et non pour les affabulations étrangères. »

3. Nous avons déjà vu que le *momism* et l'absence d'autorité paternelle étaient désignés comme des causes de la criminalité juvénile. B. Tadié ajoute que la faiblesse du père dans le polar américain est le signe d'un rejet de l'héritage européen et de sa tradition littéraire. On peut se souvenir à ce propos que Dashiell Hammett signait ses premières nouvelles du pseudonyme de Peter Collinson, littéralement « fils de personne ». Voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 44-46.

4. Le roman la présente ainsi : « Ma Beretti was a magnificent and unconscious monument to those qualities of wifehood and motherhood about which public speakers and writers have sentimentalized since housekeeping first began in caves. » (CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 24 : « Ma Beretti était un magnifique et inconscient monument dédié aux qualités conjugales et maternelles que les orateurs et les écrivains n'ont cessé d'exalter depuis l'âge des cavernes et les premières tâches ménagères »).

5. Voir *ibid.*, pp. 24-25.

6. Voir COTT Nancy F., « La femme moderne : le style américain des années vingt », in THEBAUD F. (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident*, *op.cit.*, pp. 160-162.

7. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 176 : « Elle n'a jamais vu le lave-linge électrique. »

8. *Ibid.*, p. 172.

9. *Ibid.*, pp. 144-145 : « c'était le genre de femme qui resterait à la maison et laisserait le mari faire sa nuit dehors. »

10. Le couple est craint au même titre que la léthargie qui gagne l'homme bien établi. À propos de la relation que Rico entretient avec sa maîtresse, il est écrit : « He fought shy of any kind of ties. A slight relaxing of this

Inès est associée à un espace domestique asphyxiant. Line Noro apparaît pour la première fois alors qu'elle attend Pépé au logis. Ses rares sorties se font aux dépens de son homme, qu'elle gêne, espionne ou trahit. Au début du film, voulant le prévenir de l'arrivée des policiers, elle les mène à la cachette de Pépé qui l'éconduit : « Mais oui, votre place est au foyer, Madame ! », confirme Grand-père. Pépé, en revanche, a des désirs nomades. Il change de demeure comme de maîtresse : « sa maison à lui, c'est partout où tu trouves une femme », dit une habitante de la Casbah. Contre ces vagabondages amoureux, Inès lui défend de repartir pour Paris. En un plan qui s'attarde sur les ustensiles domestiques, alors qu'elle fait la cuisine, Inès se moque de Pépé, recherché par la police, mais déjà incarcéré dans la Casbah. Il existe en effet une connivence entre Inès – gitane sédentarisée, geôlière amoureuse – et la Casbah, ancienne forteresse devenue repaire des voleurs, à la fois prison et espace d'impunité. Pépé le remarque en voulant partir seul (« Si tu venais avec moi, tu serais une espèce de Casbah portative »¹), mais cette accointance affleure dès la première séquence : un policier parle du « domaine exclusif des femmes indigènes » que sont les terrasses, comparées à des « cellules individuelles », alors qu'un plan en plongée montre des cours intérieures garnies de barreaux. Ces grilles sont omniprésentes dans la Casbah ; on les remarque dans le logis d'Inès ou lorsqu'elle épie Pépé. On les retrouve quand il s'apprête à embarquer pour une autre ville et une autre femme : la grille devant laquelle se tue Pépé évoque aussi bien la détention judiciaire que la jalousie de la femme domestique.

Si la matrone peut avoir un ascendant sur le truand, celui-ci rétablit son autorité sur des femmes-filles. Louis Beretti veille à ce que ses sœurs n'échappent pas à la surveillance familiale : « there was no more chance of their ever being anything but virgins until the time of their marriage than if they had been immured in iron cages on the top of distant mountains, guarded by dragons »². La comparaison évoque la claustration mais aussi le conte de fée : les sœurs sont avant tout considérées comme mineures, retenues dans un genre littéraire fort éloigné du polar. Alors que Louis traîne dans les rues et jouit de la société de loisirs, elles sont enfermées dans un imaginaire idéalisé, où la sexualité et les plaisirs modernes n'ont pas le droit de cité. On protège les femmes de la culture de loisirs qui leur tend les bras, comme Tony qui s'emporte quand il voit sa sœur faire la même chose que lui, c'est-à-dire s'amuser dans un dancing³. L'émancipation de la

principle and you are tangled up before you know it. The strong travels light. » (BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 135 : « Il évitait toute espèce d'attache. Le moindre écart à ce principe et l'on est pris avant d'avoir eu le temps de s'en rendre compte »).

1. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'Henri Jeanson, par les dialogues qu'il écrit pour d'autres films, prolonge cette idée de la femme qui entrave le voyou : « j'ai besoin de changer d'atmosphère, et mon atmosphère c'est toi », dit Edmond à Raymonde, un an plus tard, dans *Hôtel du Nord*.

2. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, p. 18. : « il n'y avait aucune chance qu'elles soient autre chose que vierges le jour de leur mariage. C'était aussi sûr que si elles avaient été enfermées dans des cages en fer au sommet de lointaines montagnes, gardées par des dragons. »

3. « You gonna stay home, understand ? [...] Running around with fellows, eh ? [...] Letting them look at you ! Dressing up like that for fellows to see, eh ? », crie-t-il dans le film de Hawks pour la protéger jalousement des regards et de la consommation ostentatoire (« Tu vas rester à la maison, t'entends ? [...] Traîner avec des garçons, hein ? [...] Les laisser te regarder ! S'habiller comme ça pour que les garçons regardent, hein ? »).

jeune fille cause, au demeurant, la perte de Tony, qui tue son lieutenant parce qu'il a séduit Cesca. Ce meurtre fait apparaître l'ambivalence de la figure du truand, à la fois duègne et tentatrice. En tout cas, cette issue fatale est annoncée dès la première séquence où apparaît Cesca. Tony l'a surprise avec un homme et, après l'avoir tancée, il la renvoie dans sa chambre. Pourtant, par la fenêtre ouverte, elle entend en *off* une musique qui l'attire dehors. Elle se penche au balcon pour lancer une pièce à un joueur d'orgue. La pièce tombe dans les mains de Guido, qui donne une autre pièce pour garder celle de Cesca, et leurs yeux se rencontrent. La sortie de l'espace familial, la circulation de l'argent, le divertissement, la séduction sont les éléments qui concourent à l'émancipation de la jeune fille, mais d'emblée cet affranchissement est marqué d'un danger. Sur le balcon, le fer forgé à travers lequel Cesca regarde le musicien puis Guido dessine le X fatidique, comme si l'enceinte du foyer s'opposait mortellement à la séduction du truand dans la rue. Exact pendant de l'image de Pépé devant les grilles du port, ce plan de Cesca au balcon indique les dangers que constitue une fille voulant rejoindre le gangster dans la société de loisir.

La menace que ces divertissements font peser sur la jeune fille est également sensible dans *High Sierra* de Walsh, où Velma est corrompue dès qu'elle est guérie de son infirmité qui l'empêchait de goûter aux plaisirs de la danse. Ingrate, elle manque désormais de respect à son grand-père et repousse Roy Earle. En revanche, Marie, la femme qui a péché, tente comme Earle de revenir en arrière, à une époque d'avant la faute. Elle quitte le jeune truand dont elle était la maîtresse pour se mettre sous la protection de Roy. La relation entre le grisonnant Bogart et la jeune Ida Lupino qui lui baise les mains est clairement paternelle. Dans ce film, l'un des derniers de notre période, le truand prend le contre-pied de quelques motifs des années 1920 : vieillissant, il tient le rôle du père auparavant absent et cherche à se soustraire à la société de loisirs. Toutefois, l'échec de la relation entre Roy et Velma, la mort du bandit et l'arrestation de Marie suffisent à indiquer que ce retour est illusoire. La femme moderne ne peut redevenir une jeune fille innocente.

Alors que le truand américain doit attendre la fin des années 1930 pour vieillir et prendre des airs paternels, cette figure est récurrente dans les œuvres françaises. La Troisième République accuse quelques retards quant aux droits des femmes¹. Le Code Napoléon pèse encore lourd dans les mentalités et les femmes sont encore considérées comme d'éternelles mineures². Les truands apparaissent ainsi comme les représentants de l'ordre patriarcal. Déjà présentes chez Carco – notamment dans *L'Équipe* –, ces figures sont remarquables dans le cinéma des années 1930. Noël Burch et Geneviève Sellier³ considèrent que près d'un tiers des films de cette époque met en scène une figure de « père tranquille », sûr de son pouvoir, représenté par des acteurs d'âge mûr (Raimu, Jules Berry, Charles Granval, etc.) face à des

1. Le vote leur est refusé à quatre reprises dans l'entre-deux-guerres et il faut attendre 1935 pour que soit aboli le droit paternel du châtement corporel et 1938 pour la fin de l'incapacité civile de la femme mariée.

2. Voir SOHN Anne-Marie, « Entre deux guerres : les rôles féminins en France et en Angleterre », in THEBAUD F. (sous la dir. de), *Histoire des femmes en Occident, op.cit.*, pp. 189-195.

3. Voir BURCH N. et G. SELLIER, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris : Nathan Université, 1996.

partenaires féminines beaucoup plus jeunes. Ce contraste a certes des causes conjecturelles¹, mais il révèle surtout le patriarcat latent de la production française. Les deux critiques donnent en exemple *Justin de Marseille*², mais on pourrait encore citer *Pépé-le-Moko* : Mireille Balin, d'abord la maîtresse de Charles Granval, succombe – à l'écran comme à la ville – à Gabin, dont la bande ressemble à une petite famille, du Grand-père au benjamin, Pierrot, « un frère qu'il aime comme un fils » – quitte à le corriger avec quelques gifles. Encore une fois, les truands français consolident les hiérarchies en place. Certes, ces figures se fragilisent au cours de la décennie, avec les « pères sacrifiés » ou « déchus » de *L'Étrange Monsieur Victor* et du *Crime de Monsieur Lange*³. Néanmoins, la plupart des personnages féminins restent « couvés » par le pouvoir patriarcal.

Les mères et les filles sont exclues de la société de loisirs mais, pour autant, l'entrée des femmes dans le domaine de la consommation signifie-t-elle leur émancipation ? En partie seulement. Les truands et leurs femmes – entretenues ou prostituées – se placent dans un rapport de dépendance équivoque. Pour le gangster américain, la *moll*⁴ est un objet de consommation ostentatoire qui témoigne de sa réussite. Rico, débarrassé de son rival, lui prend sa maîtresse qui, comme le costume du truand, dissimule ses origines tout en les rappelant par sa parade : « She was a handsome Italian, bold and aquiline. [...] her hair, naturally black, was blondined, and this gave her an incongruous and a somewhat formidable appearance »⁵. La *moll* est un accessoire de luxe, renouant avec la fonction de trophée qu'ont les femmes pour les classes oisives⁶. En effet, au début du *Scarface* de Hawks, Tony admire le luxueux appartement de son nouveau patron : « Expensive, huh ? » répète-il devant l'habit en soie de Lovo, son intérieur, ses cigares, et sa femme. Poppy (Karen Morley) est mise au rang de bibelot : pendant que les deux hommes discutent dans le salon, elle apparaît légèrement vêtue en arrière-plan comme le pendant humain de la statuette posée sur la table au premier plan. Cependant, cette perspective s'inverse lorsque Tony la charme en paradant avec ses richesses nouvellement acquises. Lui faisant visiter son appartement, le gangster l'emmène dans sa chambre et le plan est obstrué par des vêtements, la lampe, les boiseries du lit. Tony disparaît derrière ses trophées et Poppy devient beaucoup plus conciliante quand il étale devant elle ses chemises. Au même

1. La saignée démographique de la guerre mais aussi le fait que bon nombre d'acteurs du parlant sont issus du théâtre, beaucoup plus permissif sur l'âge des « jeunes » premiers. Voir *ibid.*, p. 14.

2. Dans ce film, Antonin Berval – âgé de 44 ans – veille sur sa famille privée, composée d'une vieille mère et d'un jeune frère, et sur le Milieu marseillais, dont les truands sont qualifiés de « braves petits ». Il prend sous son aile la jeune Totonne – Ghislaine Bru, 21 ans – dont la confiance a été trahie par un apprenti rabatteur : la fille, qui a voulu sortir du foyer pour venir seule à Marseille, aurait fait le « tour du monde en peignoir rose » sans la vigilance de Justin.

3. *Ibid.*, pp. 45-48.

4. Dominique Mainon (« A New Kind of Girl for a New Kind of World », *art.cit.*) indique que le terme dévalorisant de « Moll » vient du prénom Molly, surnom de Mary, désignant implicitement les prostituées (peut-être en référence à la Mary Magdalene du Nouveau Testament). Le mot ne désigne pas exactement une fille publique, mais la maîtresse attirée d'un gangster, le plus souvent entretenue et pouvant – pour la *gun moll* – l'aider dans ses règlements de compte quand elle dissimule ses armes.

5. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 122 : « c'était une belle Italienne, au profil fougueux et aquilin. [...] ses cheveux naturellement noirs étaient oxygénés ce qui lui donnait une apparence étonnante et attirante. »

6. VEBLEN T., *The Theory of the Leisure Class*, *op.cit.*, p. 23.

titre que la *moll*, le truand prospère devient un objet de consommation ostentatoire¹. La femme qui accepte et reprend à son compte ces règles sociales peut relativiser la domination masculine². Cette réciprocité de la consommation amoureuse transparait quand Jean Harlow dit à Cagney dans *The Public Enemy* : « You're a spoiled boy, Tommy. You want things and you're not content until you get them... Well, maybe I'm spoiled too »³. Au lieu d'une femme-fille dépendante, le gangster est à son tour infantilisé et devient objet du désir féminin. La société de consommation engendre, ironiquement, des couples matérialistes mais égalitaires.

En Europe, la femme consommée est également susceptible d'une relative émancipation mais, cette fois, par le travail. Acquérant son indépendance par sa soumission aux désirs masculins, le personnage de la prostituée est ambivalent. Elle obéit habituellement à son souteneur auquel elle donne son salaire. Conséquence du code civil français qui, jusqu'en 1907, ne laisse pas les travailleuses disposer de leur salaire ? En tout cas, il est largement admis dans la pègre que les voyous accaparent le « pain de fesses » de leurs compagnes. Néanmoins, certaines profitent de la guerre pour remplacer leurs hommes absents par des souteneurs moins expérimentés, sur lesquels elles ont la main haute⁴, comme le jeune frère de Savonnette dans *Les Innocents* de Carco. Après la guerre, quelques-unes refusent de rentrer dans le rang et se rebiffent contre la dure loi des hommes, telle Arletty dans *Fric-frac* mais plus encore l'héroïne de *Dédée d'Anvers* (1939) d'Ashelbé qui fausse compagnie à son souteneur pour aller refaire sa vie avec son amant, grâce à l'argent de sa prostitution. L'hégémonie masculine est remise en cause par le pouvoir économique de la putain. En Allemagne, le travail féminin est également ressenti comme un coup porté à une dignité masculine déjà écornée par la Défaite. Dans *Berlin Alexanderplatz*, la prostitution transforme les femmes en marchandises interchangeables, comme le montrent les tractations entre Franz et Reinhold ou encore les nouveaux prénoms que les hommes attribuent à leurs conquêtes⁵.

Cependant, elles gagnent en importance alors que leurs souteneurs sont diminués. Ainsi, Franz, amputé et se faisant passer pour un ancien combattant, accepte mal que Mieke veuille l'entretenir et s'associe de nouveau avec la bande Pums : « Ich tus ja auch nicht wegen Geld [...]. Ich muß arbeiten, sonst geht es nicht mit mir. Sonst geh ich kaputt »⁶. Plus que le pouvoir économique, c'est le renversement des rôles traditionnels qui pose problème : s'il ne travaille pas, Franz est diminué, il devient « kaputt » physiquement et socialement.

1. On pourrait à ce sujet évoquer la rencontre entre Cagney et Harlow dans *The Public Enemy* : le gangster voit la jeune fille apparaître devant un grand magasin, mais celle-ci jette d'abord un regard à la voiture des truands avant de lui sourire. Les deux personnages sont ainsi immédiatement assimilés à des biens de consommation.

2. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 111-112

3. « Tu es un enfant gâté, Tommy. Tu veux quelque chose et tu n'es pas satisfait avant de l'avoir obtenu... Et bien, peut-être suis-je aussi une enfant gâtée. »

4. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 389-392. Chevalier cite l'ouvrage d'Henri Drouin, *La Vénus des carrefours* (1930) qui observe à propos de la relative émancipation féminine : « Le milieu est certainement le groupe social [...] qui a le plus souffert de l'affaissement général de la moralité » (*ibid.*, p. 389).

5. Voir DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, pp. 180 et 265

6. *Ibid.*, p. 320 : « je fais pas ça pour l'argent [...]. Je dois travailler, sinon ça va pas pour moi. Sinon je vais dans le mur. »



Scarface : Femme bibelot...



... et gangster ostentatoire

Les types féminins traditionnels confortent donc la domination masculine. Ils délimitent des espaces, des rôles, des hiérarchies sexuels : la maison et la rue, la maternité et le loisir, la fille et le père, l'objet et le sujet de la consommation. Cependant, ces catégories sont fragiles et, même en leur sein, le pouvoir des mâles peut être contesté. Gangsters et *molls* se possèdent et s'exhibent mutuellement. En rôdant dans les rues ou s'amusant dans les clubs, les femmes empiètent sur un domaine interdit, celui de l'identité masculine.

3.2. Femmes émancipées, femmes criminelles : répression et affirmation masculines

Dès que les femmes sortent du rôle qui leur est traditionnellement dévolu, elles bouleversent la situation des hommes et basculent dans le domaine du crime. La transgression des rôles sexués rejoint la délinquance et ses discours : la femme émancipée est une déviante biologique, détournant l'homme de son devoir et représentant les excès de la société de consommation. Elle n'est pas seulement criminelle, mais criminogène. Contre ces atteintes à l'identité masculine, la violence du truand n'est-elle pas justifiée ?

La femme libérée entraîne l'homme dans le crime : « “Cherchez la femme”, says the old French axiom – and it is an infallible rule for the detection and apprehension of criminals »¹, préconise Hoover. La femme est un indice de criminalité. En effet, les premières phrases de *Scarface* lient directement le gangstérisme aux femmes². Tony, attiré par le clinquant de Vyvyan Lovejoy – au nom digne du monde de jouissance qu'elle représente –, commet ses premiers crimes pour pouvoir se la payer. La femme entretenue, démon de la société de consommation, détourne les honnêtes garçons de leur devoir comme ce gangster qui regrette d'avoir participé au braquage meurtrier du *Bronze Peacock* : « It was all Midge's fault. Wasn't she always after him to make more jack so she could put on the dog ? »³. L'avidité des truands est une conséquence de la vénalité féminine. En France, au contraire, la femme corrompt l'homme en l'entretenant. Biaisant le code civil – et la figure de la mère nourricière –, certains personnages donnent leur revenu à leur compagnon mais, ce faisant, les empêchent de tenir leur rôle masculin en travaillant. Dans *Jenny* de Carné, Lucien (A. Préjean) se souvient que la maquerelle éponyme (Françoise Rosay) a commencé par lui glisser discrètement quelques billets dans un paquet de cigarettes, puis c'est devenu une habitude et il s'est retrouvé financièrement dépendant : « Y a des jours où j'étais heureux, les mains pleines de cambouis », regrette-il. La séparation du monde ouvrier est causée par la femme qui vole à l'homme la dignité du travail.

1. HOOVER J.E., « The Woman in Crime », in *Los Angeles Times*, 17 octobre 1937, p. J2 : « “Cherchez la femme”, dit le proverbe français – et c'est une règle infallible pour repérer et arrêter un criminel ».

2. TRAIL A., *Scarface*, p. 3 : « Tony Guarino, destined to be the greatest of all America's notorious gang leaders, was eighteen when he committed his first serious crime. And the cause, as is so often the case, was a woman » (« Tony Guarino, destiné à devenir le plus grand de tous les chefs de gang américains, avait dix-huit ans quand il commit son véritable premier crime. Et il fut causé, comme c'est souvent le cas, par une femme »).

3. BURNETT W.R., *Little Caesar*, *op.cit.*, p. 64 : « Tout ça, c'était de la faute de Midge. N'était-elle pas toujours sur son dos pour qu'il fasse un peu plus de galette ? »

En Allemagne, la femme est criminogène car elle divertit l'homme de ses devoirs et de ses desseins. Dans *Mabuse – der Spieler*, la comtesse Told distrait involontairement le procureur Wenk par ses charmes. La relation amoureuse et la mission policière se concurrencent dans le roman de Jacques¹, mais une séquence dans le film de Lang l'illustre plus formellement. Dans l'imaginaire langien, le cercle est associé à la criminalité² et à son aura. La présentation du palais de Schramm multiplie ce motif, avec des poulets tournant sur des broches, des gâteaux tournant sur eux-mêmes et, finalement, le cercle de jeu où Mabuse dépouille les convives. La débauche s'inscrit dans le circulaire : durant cette séquence, un plan montre une femme moderne en smoking, cheveux courts, et dansant *seule* le fox-trot au milieu d'un cercle. Ce motif se répète lorsque Wenk pénètre dans la salle de jeu. Le procureur dîne avec un ami quand son regard est attiré hors-champ par la Comtesse qui traverse la salle pour se rendre dans le cercle privé. En la suivant, Wenk se retrouve entouré de criminels, tout en étant détourné de sa mission. Alors que la tricherie de Mabuse se fait par des jeux de regards autour d'une table ronde, Wenk s'en écarte et n'a d'yeux que pour la Comtesse. Une fois introduit, il tourne le dos à la caméra pour s'asseoir face à la jeune femme, entrant dans le périmètre d'un cercle dessiné sur le mur. Wenk est dans l'orbite du crime, mais le regard amoureux aveugle l'œil de la loi. La femme a un pouvoir d'attraction qui sert le crime.

Ces créatures sont criminogènes, mais elles sont surtout corruptrices, affaiblissant le criminel aguerrri : « Women ! They're the ruination of all you hoods »³, dit le juge dans *Scarface*. Elles sont au fondement de la faillite masculine. Mabuse, amoureux de la Comtesse, commet désormais des erreurs. S'interrogeant sur cette faiblesse, il s'exclame : « Es ist das Weib ! Wenk wird mich hängen. Das Weib macht mich alt und liefert mich seinem Strick aus »⁴. La femme, par sa séduction, parasite l'entreprise criminelle. Elle brouille le jugement professionnel du truand en y ajoutant des sentiments⁵. Comme Wenk avec la Comtesse, Gabin

1. Par exemple, lors de la première rencontre entre le procureur et la comtesse dans le cercle de jeu, Wenk s'exclame pour lui-même : « Das ist nun ganz toll ! Ich suche Verbrecher und ich bin im Begriff, mich in jemand zu verlieben, den ich morgen vielleicht ins Gefängnis bringen muß. » (JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 20 : « C'est le bouquet ! Je recherche un criminel et je suis prêt à m'enamourer de quelqu'un que je vais peut-être devoir jeter demain en prison »).

2. Il serait trop long de détailler ce point qui, au demeurant, est un lieu commun des études concernant Lang. Il suffit de citer quelques exemples célèbres (comme la première image de *M* sur le cercle des enfants annonçant la comptine du tueur ou encore le saisissement de Beckert devant un disque tournant dans une vitrine) pour s'en persuader.

3. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 117 : « Les femmes ! Elles causent toujours votre perte, à vous les voyous. »

4. JACQUES N., *Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 93 : « C'est cette bonne femme ! Wenk finira par me pendre. Elle me rend vieux et va me livrer à l'échafaud. »

5. Il faudrait consacrer une étude plus complète au personnage de Cesca dans *Scarface* de Hawks, qui mêle de manière très complexes les motifs précédemment évoqués : à la fois sœur, fille au foyer, femme entretenue par son frère, elle transgresse les interdits sociaux et ceux de la censure (comme en témoignent les coupes de la version originale). Elle prétend à la même autonomie que Tony (« I'll do what I want, same as you ! », lui lance-t-elle) mais réveille en lui des désirs contre-nature. Sur les rapports des personnages de Hawks avec les femmes, voir SERCEAU Daniel, « Sa majesté la femme : Howard Hawks et le destin de la libido », in *Contre Bande*, n° 6, 2001, Paris : Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, pp. 115-123.



Le cercle féminin, orbite du crime (*Dr Mabuse – der Spieler*)



dans *Pépé-le-Moko* est détourné de sa profession par Gaby. On savait déjà qu'il était voleur esthète, comparant, dès sa première réplique, une perle (« grain de beauté ») au corps féminin. Cependant, lors de la rencontre amoureuse, le corps de la femme prend le dessus sur les perles à dérober. Poursuivi par la police, Pépé entre dans une maison où l'inspecteur Slimane et une habitante de la Casbah vantaient ses mérites. Tous les yeux se tournent vers la star qui n'accorde pas un regard aux femmes mais se concentre d'abord sur le policier – établissant une relation ambiguë entre les deux hommes. Puis, comme par accident, Pépé se place face à Gaby (assise, de dos, occupant une position mineure dans le champ) et croise son regard. Le changement est brutal : la caméra pivote à 180°, on passe à un gros plan sur le visage de Gaby et l'éclairage se transforme, conférant un éclat vaporeux à la femme qui lève les yeux sur Pépé. Une série de faux champs-contrechamps en gros plans s'instaure alors entre Gaby et Pépé qui détaille ses charmes. Si le regard du voleur s'attarde d'abord sur les mains ornées de bagues ou sa gorge et son collier, les yeux de Gabin s'écarquillent avant un gros plan sur les yeux de Gaby : une bascule de point s'opère et les bijoux semblent désormais secondaires, comme le confirme le dernier plan sur le sourire de Gaby qui éclipse tous les brillants. D'un regard cupide – semblable à celui d'autres truands face aux devantures – on passe à un regard amoureux. La vitrine de bijoutier est remplacée par le blason féminin. Ce détournement du regard truand n'est pas sans danger. L'échange se clôt en rappelant que les amants ne sont pas seuls : un plan sur Slimane observant Pépé indique qu'il a découvert la faiblesse du Moko.

La femme mène le truand à sa perte car elle le contamine moralement et physiquement. Alors que Mabuse se caractérise par des mains puissantes et une volonté de fer, la Comtesse « war die Fleischwerdung aller Schwächen in ihm »¹. Ce délitement masculin est un motif largement partagé. En France, la femme insuffle la peur dans le cœur des hommes. Dans *L'Équipe*, Bouve prévient le jeune Flippe qu'une compagnie féminine émousse le truand et l'empêche de travailler : « On se dit : “Ben quoi, la poule est là pour un coup !” Erreur. Ça vous dégrène un mec, tout costaud qu'il peut être, à cause des risques, et ça fait qu'au jour d'à présent, cherche voir où qu'ils sont les hommes »². Le verbe « dégréner » était auparavant employé à propos du chômage imposé à Bouve par Bobèche³ et le truand, peu après avoir mis en garde Flippe, se met à craindre les risques de son métier. Autrefois mâle et déterminé, Bouve devient irrésolu comme Bobèche, incapable de travailler comme un homme et, à la fin du roman, il annonce sa retraite à Marie-Bonheur qui l'attend au foyer. Aux États-Unis, la contagion féminine s'étend aux gangsters par une analogie entre le physique et le moral : alors que le truand est censé être un « tough guy », une trop grande fréquentation des femmes peut le rendre « soft », donc incapable de tenir sa langue et de supporter les interrogatoires musclés de la police. On pense à Red dans *Louis Beretti*, aussi bavard que ses maîtresses, mais plus encore à Joe dans *Little Caesar* qui flanche devant les policiers : « he's soft. [...] »

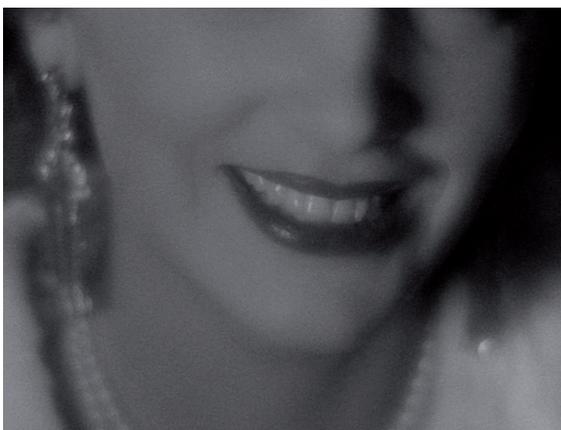
1. *Ibid.*, p. 109 : « était l'incarnation de toutes ses faiblesses. »

2. CARCO F., *L'Équipe*, *op.cit.*, p. 259.

3. *Ibid.*, p. 210 : « [...] et quand même que je chômerais, le feignant qui m'a dégréné l'équipe, il verra à voir. »



Du regard crapuleux
au regard amoureux
(Pépé-le-Moko)



He'll turn yellow some day»¹, avait prophétisé Rico. Cet alanguissement est, à ses yeux, une conséquence directe de l'influence des femmes dont il craint « their ability to relax a man, to make him soft and slack »².

L'avachissement est aussi lié à la société de loisirs. L'homme n'accomplit plus un travail digne de lui (« A man don't take money for dancing »³, dit Rico de Joe) et l'élégance peut devenir une coquetterie efféminée. Joe, le gangster manucuré, « was vain of his resemblance to the late Mr. Rudolph Valentino »⁴ alors que l'acteur était accusé de féminiser le mâle américain⁵. Le gangster donne une nouvelle leçon de consommation à son public : dans ce monde d'apparences, un excès d'élégance fait disparaître les caractères sexuels. Encore une fois, le gangster s'expose à perdre son identité – ici, masculine – par ce qui témoignait de son succès.

Inversement, la femme peut dévier de son caractère sexuel, quand elle se fait criminelle. Lombroso, dans *L'Uomo delinquente* et plus longuement dans *La Donna delinquente*⁶, considérait cette délinquance comme une virilisation, une perversion de la féminité. Il remarque chez la criminelle une faiblesse des caractères sexuels secondaires et des instincts maternels ainsi qu'un goût pour l'action et les sports masculins. Cet être allie la corpulence d'un homme aux pires traits de la personnalité féminine (vengeance, perfidie, cruauté, jalousie, mensonge, coquetterie, etc.). Elle est, selon Lombroso, un « monstre double », transgressant les lois sociales et les lois naturelles. Les femmes viriles sont fréquentes dans notre corpus⁷. On pense à Anna, la prostituée de *Pietr-le-Letton*, mais plus encore à la *gun moll* qui assiste le gangster. Jane, la « Gun Girl » de Tony dans *Scarface* en fournit l'archétype : indépendante, à la sexualité



“Gorilla Girl” (1930) : l’émancipation criminelle ou la *flapper* atavique

1. BURNETT W.R., *Little Caesar*, op.cit., p. 4 : « C’est une chiffé molle. [...] Il se dégonflera un jour ».

2. *Ibid.*, p. 134 : « leur capacité à affaiblir un homme, à le rendre mou et relâché »

3. *Ibid.*, p. 5 : « un homme ne se fait pas payer pour danser. »

4. *Ibid.*, p. 6 : « était fier de sa ressemblance avec feu M. Rudolph Valentino. »

5. Outre les déclarations à la presse de son ex-femme concernant son impuissance sexuelle, on peut se souvenir des violentes critiques du *Chicago Tribune* : après la sortie de *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926), un éditorial intitulé « Pink Powder Puffs » (26 juillet 1926) raille le maquillage excessif dont use Valentino

6. Voir LOMBROSO C. et G. FERRERO, *La Donna delinquente, la prostituta et la donna normale*, Turin : L. Roux, 1893.

7. Concernant les figures de criminelles viriles dans la période américaine, on consultera l’étude de C. Bond sur l’image médiatique de Bonnie Parker (*War on Crime*, op.cit., pp. 75-104).

offensive, elle garde – en une symbolique évidente – le revolver de Tony dans son sac à main¹ et fait preuve d'une froideur² qui va à l'encontre des traditionnels attributs féminins. Cette insensibilité, caractéristique de la *gun moll*³, se rencontre souvent dans les romans avec des personnages au rire « mirthless » ou aux yeux « expressionless » : la femme ne ressent plus, elle agit comme un homme.

Cependant, si le crime féminin concurrence le masculin, il s'en distingue encore par ses motifs et ses instruments. Jane dans *Scarface* trahit Tony en un *double-cross* qui mêle jalousie et émancipation féminines⁴. H. Siebenpfeiffer souligne par ailleurs que le poison – certes statistiquement plus souvent employé par des femmes – devient dans le discours weimarien l'arme désignée, « naturelle » des délinquantes. Cette méthode est perfide, « rentrée », et ne nécessite pas la force ; elle représente également un détournement des images de la mère nourricière et de l'infirmière, revigorées par la récente propagande de guerre⁵. Le crime a un genre, il met en cause l'identité sexuelle. En témoigne l'un des rares empoisonnements dans notre corpus, celui commis dans *Mabuse – der Spieler* par Spoerri l'homosexuel contre Carozza qu'il considère comme une rivale amoureuse. En France, la perte des valeurs du Milieu se révèle par le changement d'armes. Alors que les derniers « durs » comme Bouve ou Justin utilisent le viril couteau, de plus en plus de « demi-sels » – Bobèche, les hommes d'Esposito – dégainent le revolver pour

1. Voir TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 47 : « This was the first time he had ever worked with a gun girl and he found it a strange sensation not to have his own gun where he could reach for it whenever he wished » (« C'était la première fois qu'il travaillait avec une fille-à-flingue et c'était une impression étrange de ne pas avoir son revolver sur lui pour le saisir au moment où il en avait envie »).

2. Ainsi, juste avant leur premier meurtre en collaboration : « She gave him a look of understanding, then, with every appearance of affection, caught his right hand and gently maneuvered it beneath the table. His hand found her knee, rested there. And he trilled at the contact. But she did not shrink. Then he felt cold steel against his flesh and his eager fingers clutched an automatic. » (« Elle lui adressa un regard entendu puis, feignant un mouvement affectueux, elle prit sa main droite et la mit doucement sous la table. Sa main se posa sur sa cuisse et y resta. Il frissonna à son contact, mais pas elle. Puis, il sentit l'acier froid contre sa peau et ses doigts désireux saisirent un automatique »).

3. L'écrivain Arthur B. Reeve, dans son ouvrage sur la pègre, définissait ainsi la *moll* comme une femme « who [has] forgotten how to blush, whose only tears [are] those of anger and who [is] hard as a keg of nails » (REEVE A.B., *The Golden Age of Crime*, New York : Mohawk Press, 1931, p. 141 : « qui [a] oublié comment rougir, dont les seules larmes [sont] de colère et qui [est] aussi dure qu'une boîte de clous »).

4. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 132 : « As long as she was his moll, she had to stay at home and behave herself. [...] She felt that she had become entirely submerged to Tony, just another of his many expensive possessions. His supposed philandering was merely the match that set off the powder. » (« Aussi longtemps qu'elle était sa copine, elle devait rester à la maison et se tenir. [...] Elle sentait qu'elle était complètement soumise à Tony, comme l'une de ses nombreuses propriétés. Son infidélité supposée était simplement l'allumette qui mettait le feu aux poudres »).

5. Voir SIEBENPFEIFFER H., « Böse Lust », *op.cit.*, pp. 95-150. Citons également un ouvrage sur la pègre berlinoise qui résume parfaitement le motif de l'empoisonneuse : « Die Hauptwaffe der Frau ist die List, welche sie der Logik des Mannes, seinen physischen Kräften und seiner Tatkraft gegenüberstellt. [...] Aus demselben Grunde ist auch das Gift die Mordwaffe der Frau » (ENGELBRECHT E. et L. HELLER, *Verbrecher*, *op.cit.*, p. 17 : « l'arme privilégiée de la femme est la ruse, qu'elle oppose à la logique, à la force physique et au dynamisme de l'homme. [...] Pour les mêmes raisons, le poison est l'arme meurtrière de la femme »).

éviter le corps à corps¹. Le truand est un castré des combats de rue et le suicide de Pépé, qui se poignarde à cause des femmes, apparaît comme un dernier acte de résistance masculine.

Criminelle ou criminogène, la femme met à mal l'identité masculine. Elle détourne l'homme de son travail et apparaît comme une déviante biologique. Sa punition ne doit pas seulement sanctionner une transgression de la légalité. Elle doit la corriger physiquement et compenser ses atteintes à la virilité.

Puisque la femme est source de faiblesses, on peut lui opposer une roideur morale qui protégerait de la ruine physique. C'est le cas en Allemagne avec les nazis qui veulent rénover une justice laxiste et efféminée, ou encore avec le personnage de Wenk qui doit se transformer physiquement et moralement pour combattre la décadence féminine². Wenk, par sa volonté, résiste autant au charme de la Comtesse qu'à l'hypnose de Mabuse. Cette fermeté inébranlable rappelle le traditionnel fantasme de l'invincible corps masculin à la « surface cuirassée » et « l'intériorité de fer »³. Face à la corruption, le procureur doit être un homme d'acier : « Er mußte kalt und hart sein. Stahl ! Stahl ! Stahl ! »⁴. L'affirmation de l'identité sexuelle passe par une pureté physique et morale, permettant de repousser la femme tentatrice.

Toutefois, l'identité masculine est plus souvent affirmée par un regain de criminalité. Les truands ne se laissent pas concurrencer sur le marché du travail. Par exemple, Georg Schlee, dans un *Krimi* intitulé *Der Mann mit der Narbe* (1928)⁵, est un sympathique escroc qui s'introduit auprès d'une jeune veuve pour accaparer la firme qu'elle dirige depuis la mort de son mari à la guerre. Sous son contrôle, la firme prospère rapidement et la femme, reconnaissant la supériorité professionnelle de Schlee, en tombe amoureuse. L'homme reprend ainsi le pouvoir sur la femme célibataire qui prétendait pouvoir se passer de lui. Pareillement en France, le travail féminin est accepté dès lors qu'il est supervisé. Dans *Jenny*, Benoît (Charles Vanel), l'ancien amant de la tenancière, lui rappelle qu'elle n'arrive pas à gérer seule son établissement et lui propose de s'associer à nouveau. Le travail autonome est dénoncé tandis que l'activité assujettie à un homme est encouragée. L'ironie de la situation est soulignée dans *Justin de Marseille*, lorsqu'un proxénète

1. Louis Chevalier cite à ce propos les paroles, souvent reprises, d'un truand d'avant-guerre, surnommé « La Guillotine », qui explique aux jeunes voyous : « Un homme se sert du couteau, pas du revolver. [...] C'est bon pour les femmes, elles sortent ça de leur manchon ou de dessous leurs jupes. [...] Il faut que ça saigne, avec le revolver, tu fais un trou à peine visible, pas une goutte de raisiné, le raisiné, c'est comme le gros rouge, il n'y a que ça de vrai. » (Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime, op.cit.*, p. 298).

2. Il déclare ainsi quand il se lance dans la bataille : « Der gute Wille genügt nicht. Fleiß genügt nicht. Selbstverleugnung und unerbittliche Disziplin und ein wenig mehr Schlauheit ! » (JACQUES N., *Mabuse – der Spieler, op.cit.*, p. 34 : « la bonne volonté ne suffit pas. Le zèle ne suffit pas. L'abnégation et une discipline implacable et un peu plus d'astuce »).

3. Voir THELEWEIT Klaus, *Männerphantasien, 1 : Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Francfort s./Main : Rowohlt, 1986, pp. 289-312.

4. JACQUES N., *Mabuse – der Spieler, op.cit.*, p. 201 : « Il devait être froid et dur. De l'acier ! De l'acier ! De l'acier ! »

5. SMETANA Frank, *Der Mann mit der Narbe*, Berlin : Eden-Verlag, 1928.

avertit un confrère que Totonne est à la recherche d'un emploi : « Tu sais comment je les appelle les femmes qui cherchent du travail ? [...] Des paresseuses ! »

L'assujettissement de la travailleuse n'est pas absent des œuvres américaines¹, mais on retiendra surtout que les truands servent à recréer des espaces « homosociaux » qui tendent à disparaître. En effet, la Prohibition est une conséquence de l'entrée des femmes en politique, notamment par leurs campagnes de tempérance. Le *Volstead Act* est lié au 19^e amendement sur le droit de vote féminin ; la distinction entre politiciens *wet* ou *dry* va de pair avec la présence ou non d'un discours de protection de la famille. Fait significatif, on nomme une femme, Mabel W. Willebrandt², à la tête du *Bureau of Prohibition*. La mise à sec du pays est ainsi perçue comme un coup féminin porté à l'un des derniers lieux où les hommes se retrouvaient entre eux, le saloon. Dès lors, les *bootleggers* comme Louis Beretti ou Tom Powers apparaissent comme les défenseurs d'une espèce menacée, celle des virils buveurs. Les gangs sont exclusivement masculins. Tout élément féminin menace leur cohésion : dans *Louis Beretti*, Red est abattu car il parle aux femmes alors que, dans *Little Caesar* de LeRoy, l'amour de Joe pour Olga mène la bande criminelle à sa chute. Le gangster est une réponse à la féminisation de la société américaine. Louis Beretti rembarre, par ses jurons, ses rots et ses remarques salaces, une jeune femme émancipée : « Louis Beretti may be a he-man as you say he is, but he is rather a terrible person, isn't he ? [...] His manners are awful »³, se plaint-elle, soudainement mijaurée, à son frère. Louis affirme sa virilité par un comportement délibérément caricatural, réaction clarificatrice face à l'ambivalence des genres. Devant une garçonne, il se comporte en « he-man », expression induisant *a contrario* l'existence de « she-man », ces hommes efféminés qui sont décriés par le polar américain.

En effet, plus que des personnages virils, c'est une littérature pour les hommes par les hommes que proposent les fictions *hard-boiled*. Le magazine *Black Mask* est orné, en 1927, du sous-titre : « The He-Man's Magazine » et les réclames pour les armes à feu (« real "He-man" gun ») ou les cours de musculation (« A Re-Built Man ») confirment un besoin d'affirmer son identité sexuelle. Les éditoriaux de Shaw décrivant son lecteur idéal sont sans équivoque (« He is vigorous-minded, hard »⁴) à l'instar de ceux qui présentent les auteurs comme imposants⁵, habitués à une vie à la dure. Contrairement aux films, le magazine populaire peut

1. Erin Smith remarque par exemple que les femmes sont le plus souvent cantonnées à des emplois subalternes et analyse en détail la figure de la secrétaire du détective dans les fictions *hard-boiled*. Voir SMITH E., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, pp. 150-167.

2. Figure de la femme indépendante, qui s'était séparée de son mari pour mener librement sa carrière politique, Mabel W. Willebrandt (1889-1963) devient assistante du Procureur général entre 1921-1929 et devient ainsi la principale ennemie des *bootleggers*. Il n'est ainsi pas étonnant que la critique et la faillite de la Prohibition s'expriment fréquemment en des termes et des motifs misogynes. Sur ce point, voir POTTER C., *War on Crime*, *op.cit.*, pp. 14-16.

3. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 78 : « Louis Beretti est peut-être un vrai mec comme tu le prétends, mais il est affreux, non ? [...] Ses manières sont dégoûtantes. »

4. SHAW J.T., in SMITH E.A., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, p. 28 : « Il est dur, vigoureux. »

5. Erin Smith (*id.*) cite ainsi un article intitulé « Behind the Mask » précisant que tous les auteurs du magazine font plus d'un mètre quatre-vingt.

restreindre sa cible commerciale. *Black Mask* est un espace littéraire réservé aux hommes. Les femmes n'ont quasiment pas le droit de cité. Les rédactrices ou auteures de la revue telles F. M. Osborne ou Fanny Ellsworth signent de leurs initiales ou sous un pseudonyme. Les rares lectrices qui écrivent au journal s'excusent de s'immiscer dans les affaires des hommes¹ tout comme le fait la mère de Paul Madvig dans *The Glass Key*². Puisque les interlocuteurs du magazine sont bien définis, le ton est donné : le *talking tough* caractéristique du polar est une langue d'homme ; il s'oppose à la langue châtiée des romans policiers anglais perçus comme efféminés³. En effet, le *London Detection Club*, qui fait l'objet des sarcasmes de Chandler, est majoritairement constitué de femmes (A. Christie, D. Sayers, J. Tey, M. Allingham, G. Mitchell, etc.) et il a prêté serment de fidélité au « King's English ». La querelle des écoles littéraires est aussi une guerre des sexes. Alors que le roman policier était considéré comme le domaine de vieilles Anglaises, *Black Mask* a sorti le crime de son vase féminin et l'a jeté dans les ruelles de la virilité.

Toutefois, l'hégémonie masculine ne s'affirme plus sans résistance. Les acquis féminins ne peuvent être ignorés et certaines refusent de laisser le champ libre. La criminalité virile s'impose alors par la violence, source de scandale et de plaisir selon les publics. En France, on note une privatisation de la violence domestique, correspondant aux pratiques sociales de l'époque⁴. Les brutalités faites aux femmes sont fréquentes⁵ mais souvent cachées : c'est le cas avec Bébert qui, dans *Perversité* de Carco, rosse Irma derrière la cloison de la chambre conjugale ; c'est aussi le cas, dans *Pépé-le-Moko*, quand Tania (Fréhel) reconnaît que son homme la frappe parfois. Alors que l'on entend en *off* Pépé et Inès se disputer dans leur appartement, elle explique que Carlos est autrement plus discret : « il dit rien, il agit ». La violence est à l'horizon des relations des truands aux femmes, mais elle ne fait qu'affleurer. Pépé ne passe jamais à l'acte – cela ne siérait pas à la *persona* galante de Gabin – mais lorsque Gaby le provoque par ses rires ou ses bijoux, il parle de lui donner une paire de gifles et lui saisit brusquement le poignet. Un plan illustre ce refoulement de la violence : alors que les amants dansent, flirtent et se défient, Carlos apparaît en arrière-plan, observant d'un air prédateur la jeune femme, et rappelant un fond de brutalité canaille que Gabin ne peut entièrement assumer. Cette violence

1. « Although this is not my first letter to *Black Mask*, being a woman, I hated to express my opinion » (in *Black Mask*, n° 8, 15 juillet 1923, p. 127, cit. in *ibid.*, p. 29 : « Bien que cela ne soit pas la première lettre que j'envoie à *Black Mask*, je déteste, en tant que femme, donner mon avis »).

2. HAMMETT D., *The Glass Key*, *op.cit.*, p. 458 : « If I didn't make a rule of not ever meddling in men's affairs... » (« si je n'avais pas pour principe de ne jamais me mêler des affaires des hommes »). La mère de Paul répétera par ailleurs (*ibid.*, p. 518) sa réticence à ce sujet.

3. Voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, pp. 30-31

4. Voir THEBAUD F., « La grande guerre : triomphe de la division sexuelle », in *Histoire des femmes en Occident*, *op.cit.*, pp. 135-136.

5. Outre le retour aux foyers des anciens soldats qui ne se passent pas sans heurts, il faut aussi évoquer la montée en puissance dans les années 1930 des proxénètes corses, beaucoup plus brutaux avec leurs femmes que ne l'étaient leurs prédécesseurs. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 428-429 et 435-437.

reste cachée, mais elle est banalisée. Tania explique que Carlos la bat car « ça le distrait » ; elle a toujours été battue (« Paraît que j'ai une tête à claque »). Elle a accepté son sort, comme le dit Slimane : « tu n'es qu'une femme, alors baisse la tête et tais-toi ». La violence conjugale apparaît cependant comme un reliquat du passé dans la mesure où Fréhel représente le Milieu de l'avant-guerre tandis que Carlos figure le truand arriéré (« un vrai vandale ! », dit Pépé). Il serait scandaleux qu'elle explose à nouveau dans une société civilisée.



Un arrière-fond de brutalité (*Pépé-le-Moko*)

C'est pourtant ce qui se passe dans *The Public Enemy* lorsque, dans une scène célèbre, Cagney écrase un pamplemousse sur la figure de Mae West. On ne s'attardera pas sur ces images maintes fois commentées. Retenons que cette séquence provoqua des sentiments mêlés. À une époque où les femmes, déesses du foyer dans la culture victorienne, étaient rarement maltraitées à l'écran, ce geste fut assez choquant pour déterminer une partie de la *persona* de Cagney¹ et apparaître comme aussi brutal que la fin du film². Toutefois, cette brutalité fut plaisante pour

1. En batteur de femmes, notamment dans *Lady Killer* (Roy Del Ruth, 1933) avec la même Mae West qui, cette fois, se fait traîner à terre par Cagney la tirant par les cheveux.

2. La recension du film parue dans *Variety* rend assez bien compte du tumulte provoqué dans la classe moyenne : « It's raw and brutal with that brutality flung to the front in an uncouth boy's treatment of his women. And when

d'autres comme le prouve sa récurrence dans les autres films de la star¹. La scène en question réunit plusieurs motifs. Alors que le couple vient de passer la nuit ensemble, la *moll* veut sortir de son statut d'objet de consommation. Dans le cadre domestique du petit-déjeuner, elle sermonne Tom qui veut boire et menace de le quitter quand il ne lui parle pas correctement. Elle empiète sur la virilité (la boisson, le langage) et l'indépendance du gangster en voulant être à la fois *moll* et épouse. Le coup de pamplemousse remet à distance une femme trop envahissante, reproduisant de manière explosive les petits coups de poing ambigus que Tom l'infantilise donnait à sa mère.

En Allemagne, la revanche misogyne est beaucoup plus meurtrière. Les causes en sont multiples. L'humiliation de la Défaite rend d'autant plus vives les réactions masculines que les anciens cadres sociaux sont tombés avec le Reich, favorisant l'expression de désirs auparavant refoulés, mis à jour par la psychanalyse. Les représentations de meurtres sexuels (*Lustmord*) deviennent fréquentes durant l'époque weimarienne². La catégorie judiciaire du *Lustmord*, apparue à la fin du XIX^e siècle, est révélatrice des rapports entre les sexes. Elle est certes conçue comme une perversion sexuelle, mais elle n'est pas contre-nature comme l'est la criminalité féminine. Selon les discours spécialisés, il s'agit plutôt d'un excès irrépressible de sexualité masculine³. Ce caractère incontrôlable permet d'excuser la violence contre les sexualités transgressives (prostituées, homosexuels), ou simplement contre les femmes émancipées. Dans *Berlin Alexanderplatz*, deux meurtres de femmes sont commis, l'un par Franz, l'autre par Reinhold. Aucun des deux hommes n'a pu se maîtriser. Reinhold est un principe de froide violence contre lequel on ne peut rien. Inversement, Franz a frappé Ida sans pouvoir s'arrêter « wie ein brüllender Löwe »⁴ ; il viole sa sœur en une transgression des limites physiques. Il apparaît comme un trop bon vivant, ayant une sexualité débordante : « [er] blüht, säuft, frißt, verspritzt seinen Samen, verbreitet weiter Leben »⁵. À chaque fois, la faute est rejetée sur les femmes qui ont déclenché ces pulsions. Mieke se fait tuer par Reinhold en flirtant avec lui pour ensuite refuser ses avances. Repensant aux provocations de sa victime, Franz est encore plus catégorique : « Wer schuld an allem ist ? Immer Ida.

they're through with that comes a climax that's a shudder. It made women in the audience gasp at the Strand. The hair on the back of a few males did a little bristling too. » (Anonyme, in *Variety*, 29 avril 1931, in *Variety Film Reviews 1907-1980*, volume IV, New York et Londres : Garland Publishing, 1983, s.p. : « le film est cru et brutal, et cette brutalité saute à la figure lorsque le mauvais garçon maltraite ses maîtresses. Et après ça advient un climax glaçant. Les femmes dans la salle ont poussé un cri. Quelques hommes ont eu froid dans le dos aussi »).

1. Cagney se souvient que le public mâle, en particulier l'ancien époux de Mae West, se réjouissait de cette violence misogyne. Voir CAGNEY J., *Cagney by Cagney*, op.cit., p. 58.

2. Citons, entre autres, Otto Dix – *Der Lustmörder (Selbstbildnis)*, 1920 ; *Lustmord* (1922) –, Georg Grosz – *John, der Frauenmörder* (1918) ; *Der kleine Frauenmörder* (1918) – Rudolf Schlichter (*Lustmord*, 1922), Theodor Lessing (*Haarman*), Franz Wedekind (*Die Büchse der Pandora* et son adaptation par Pabst). Voir TATAR Maria, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton : Princeton University Press, 1995.

3. Voir SIEBENPFEIFFER H., « Böse Lust », op.cit., p. 194.

4. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, op.cit., p. 100 : « tel un lion rugissant »

5. *Ibid.*, p. 102 : « [il] s'épanouit, picole, bouffe, gicle sa semence, continue de répandre la vie. »

Wer sonst ?»¹. Plus largement, H. Siebenpfeiffer décèle une logique de compensation² dans la violence misogyne de *Berlin Alexanderplatz* : les mythes féminins évoqués tels que la putain Babylone ou Clytemnestre – tuant son mari qui revient de la guerre – symbolisent une violence anhistorique à laquelle l’homme ne fait que répondre. Il est en état de légitime défense contre la « bête antique »³.

Si Franz finit par reconnaître une part de responsabilité devant la Mort, les femmes sont incontestablement fautives dans certains romans de la période nazie. La glorification de la mère allemande dans la propagande n’est que le pendant d’une emprise resserrée sur les corps féminins, comme en témoignent les campagnes de stérilisation forcée. La violence est d’autant plus forte que l’émancipation féminine est vue comme une trahison du foyer-patrie (*Heim*). Dans *Hunzaches der Räuber*, Bastianna est une jeune fille intellectuelle, sportive, qui refuse de se marier et se moque de ses prétendants⁴. Après le mariage et le départ d’une de ses amies, elle quitte le village par goût de l’aventure⁵ et surprend des bandits en train de festoyer sur les cadavres des jeunes mariés. Elle regrette déjà la sécurité de son foyer, mais les malandrins la surprennent et manquent de la rattraper : après un corps à corps fortement sexualisé avec leur chef, elle parvient à s’enfuir. Peu de temps après, les villageois capturent une femme qui a aidé les bandits et, en un passage digne de la littérature de supplices, montrent ce qu’il advient des traîtres. Pourtant, Bastianna se souvient de la violence qui lui a été faite par Hunzaches et en est encore troublée. Quand celui-ci reviendra en cachette, elle trahira son village par concupiscence et mourra en tentant de s’enfuir. L’émancipation féminine est ainsi vue comme l’amorce d’une trahison de la communauté. En refusant son rôle d’épouse, Bastianna se jette dans les bras de l’ennemi. La violence masculine est non seulement justifiée, mais aussi demandée par la femme vicieuse : la pulsion sadique est mise sur le compte de la garce.

Les truands trouvent dans les femmes une excuse à leurs crimes. Elles incitent au vol, causent la déchéance et attisent les passions. La violence qui réprime l’émancipation féminine s’en trouve justifiée. Ces coups défendent une identité sexuelle attaquée et le mauvais garçon peut, après tout, se montrer brutal puisqu’il transgresse les normes de la civilisation par un excès de masculinité. Cependant, l’attitude des voyous envers les femmes n’est pas seulement source de peines, mais aussi de plaisirs.

3.3. Une émancipation contrôlée

Comme souvent, les truands ne se réduisent pas à une fonction répressive. Leur brutalité témoigne d’une volonté d’appropriation du corps féminin, mais quand le pouvoir des hommes est bien assuré, certaines latitudes sont accordées⁶. Le gangster jouisseur et censeur, adopte un

1. *Ibid.*, p. 37 : « À qui la faute de tout ça ? Toujours Ida. Qui d’autre ? »

2. Voir SIEBENPFEIFFER H., « Böse Lust », p. 212.

3. DÖBLIN A., *Berlin Alexanderplatz*, *op.cit.*, p. 101.

4. Voir STROBL K.H., *Hunzaches, der Räuber*, *op.cit.*, p. 3.

5. Le texte précise : « eine bürgerliche Neugierde » (*ibid.*, p. 12 : « une curiosité bourgeoise »).

6. Il est ainsi significatif que les magazines masculins qui fustigent les garçonnnes soient remplis des photographies

comportement duel quant aux femmes, réprimant leur émancipation sans dédaigner leurs plaisirs. Dans *Louis Beretti*, cette asymétrie est résumée par une formule ironique : « Louis always looked at the relation between the sexes in a broad-minded way himself »¹. Cette liberté ne s'applique qu'à Louis, *he-man* conquérant, mais gardien de la morale familiale. Cependant, le truand peut faire profiter ses partenaires de sa sexualité émancipée tant qu'elles ne transgressent pas le rôle qui leur est échu. Outre les filles faciles, simples objets de consommation, on peut citer l'épouse de Louis qui a droit au plaisir que lui concède son mari. Après s'être mariée en blanc, Margaret ne passe pas la nuit de noces romantique qu'elle avait espérée. Elle est prise sans ménagement, mais « while she felt as if she should be indignant with Louis for his way with her, she really found it most exciting and stimulating »². Le procédé est à la fois coercitif et permissif. Fonctionnant comme un guide pratique de l'amour³, le roman impute à la femme des pensées qu'elle ne peut décentement avouer et qui arrangent bien le lectorat masculin.

Cependant, il reconnaît l'importance du plaisir dans la sexualité féminine la plus respectable. L'élément n'est pas anodin. Il indique une évolution des relations conjugales. La femme n'est pas seulement une mère ; le plaisir n'est pas réservé aux vicieuses. Sortis de la morale victorienne, les discours sur le couple s'accordent à dire qu'une sexualité réciproquement épanouie est gage de bonne entente⁴. Ce plaisir, le gangster est capable de le donner aux femmes par sa virilité affirmée, mais aussi par la menace qu'il représente : c'est le *pursuit of thrill* que pointent les journaux pour expliquer l'engouement des femmes pour la canaille⁵. Le gangster est excitant car il sort de la masse et, au lieu de fonder une famille, introduit sa partenaire dans un monde érotique et exotique où la consommation côtoie la destruction⁶. La notion de *sex appeal* appliquée au gangster allie l'ostentation et un danger ambivalent, source de crainte et de plaisir.

de ces femmes supposées faciles : réduites à des objets de désir, elles ont le droit à une sexualité moderne. Voir RASCHE Adelheid, « Der männliche Blick. Das Bild der "Neuen Frau" in Männer-Zeitschriften », in BUNG Stephanie et Margarete ZIMMERMANN (sous la dir. de), *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, Berlin : Wallstein Verlag, 2006, pp. 118-132.

1. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 12 : « Louis avait lui-même une opinion assez large quant aux relations entre les sexes ».

2. *Ibid.*, p. 169 : « bien qu'elle sentît qu'elle devrait s'indigner contre Louis pour la manière dont il se comportait avec elle, elle trouva en fait cela très excitant et stimulant ».

3. Le roman de Clarke apparaît parfois plus explicitement comme un guide érotique. Ainsi, quand Louis retrouve une de ses maîtresses, leurs manières trahissent leurs origines sociales : « they kissed in the commonly accepted manner of their kind in which the tonsils might be considered as playing as important a role in the caress as the lips » (*ibid.*, p. 129 : « ils s'embrassèrent de la manière communément admise dans ce milieu, lorsque les amygdales semblent jouer un rôle aussi important que les lèvres »).

4. Voir COTT N., « La femme moderne », *art.cit.*, pp. 148-150.

5. Voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 105-107. Par ailleurs, on peut rappeler l'attrait que Louis Beretti exerce sur une jeune délurée : « [An affair with Louis] would have been a new thrill » (CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 78 : « [une aventure avec Louis] lui aurait donné de nouvelles sensations fortes »).

6. Sur l'attirance qu'exercent la brutalité du gangster et la répression du plaisir féminin dans des films comme *Ladies Love Brutes* (R. V. Lee, 1930), *Dance, Fools, Dance* (H. Beaumont, 1931) et *A Free Soul* (C. Brown, 1931), voir SONNET Esther : « Ladies Love Brute. Reclaiming Female Pleasure in the Lost History of Hollywood Gangster Cycles, 1929-1931 », in GRIEVESON Lee, Esther SONNET et Peter STANFIELD (sous la dir. de), *Mob Culture : Hidden Histories of the American Gangster Film*, Oxford : Berg, 2005, pp. 93-119.

Ainsi, la violence de Cagney est l'un de ses charmes. Jean Harlow dans sa déclaration à Tom associe amour, danger et originalité¹, les journaux prétendent que les femmes se damneraient pour que l'acteur leur écrase un pamplemousse sur la figure² et Lincoln Kirstein dans un célèbre article de 1932 écrit : « no one expresses more clearly in terms of pictorial action, the delights of violence, the overtones of a semi-conscious sadism, the tendency toward destruction, toward anarchy, which is the base of American sex appeal »³.

Le couple n'a plus pour seule finalité la procréation. Le gangster, consommateur de femmes, propose d'autres types de relation. Dans *The Public Enemy*, Tom et Matt quittent la maison familiale pour s'installer à l'hôtel avec leur *moll*. Ce départ est en lui-même transgressif – un vieux policier explique, scandalisé, à Mike que son frère passe la nuit avec des filles – et il n'est pas certain que le Code eût laissé passer des séquences comme celle du petit-déjeuner, indiquant que les amants ont eu une relation extraconjugale⁴. Cependant, cette transgression est limitée. Matt finit par épouser Mamie (Joan Blondell), modérant sa délinquance amoureuse : « Matt decided to take something lawful : a wife »⁵, plaisante-on. Le couple ainsi représenté est celui du *companionate marriage*⁶ : les amants, avant de se marier, doivent apprendre à se connaître, y compris sexuellement, pour assurer leur future concorde. À un rapport de domination, on cherche à substituer une intimité égalitaire où la sexualité féminine serait prise en compte. Si le compagnonnage de Matt aboutit à un mariage, Tom, en revanche, reste hors-la-loi (« He's not the marrying kind »⁷, dit Matt à sa femme). Il finira par réaliser un schéma œdipien qui précipitera sa perte. L'ennemi public est une menace pour la famille mais on sait que son mythe viril est dépassé : il s'écroule en disant « I ain't so tough »⁸ et revient à la maison sous forme d'homme impuissant, de bébé emmaillotté.

Louis Beretti se montre également progressiste dans la fondation de sa famille. Alors que Ma Beretti avait une sexualité exclusivement procréatrice, Margaret n'aura qu'un enfant et,

1. « The men I know... and I've known dozens of them... They're so nice, so polish, so considerate... Most women like that type. I guess they're afraid of the other kind. I thought I was, too. But you're so strong. You don't give, you take. Tommy, I could love you to death. » (« Les hommes que je connais... Et j'en connais des douzaines... ils sont si gentils, si polis, si courtois... la plupart des femmes aiment ce genre d'hommes. Je crois qu'elles ont peur de l'autre genre. Je pensais l'être aussi. Mais tu es si fort. Tu ne donnes pas, tu prends. Tommy, je pourrais t'aimer à en mourir »).

2. Voir MCGILLIGAN P., *Cagney : the Actor as Auteur*, *op.cit.*, p. 38.

3. KIRSTEIN L., « James Cagney and the American Hero », *art.cit.*, p. 264 : « personne n'exprime plus clairement en termes d'action filmique, les plaisirs de la violence, les sous-entendus d'un sadisme à demi-conscient, la tendance à la destruction, à l'anarchie, qui fonde le *sex-appeal* américain. »

4. Au demeurant, ce sujet était déjà épineux puisque la *Formula* de 1927 mentionne les « first-night scenes » et « Man and woman in bed together » parmi ses « Be Carefuls ». Le Code de 1930 demande, quant à lui, d'occulter la sexualité qui ne prend pas place dans des cadres légaux (« Adultery and illicit sex, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated or justified, or presented attractively »).

5. « Matt a fait enfin quelque chose de légal : prendre femme. »

6. Le nom de ce modèle conjugal se réfère au titre du livre écrit en 1927 par un juge du Colorado, Ben Lindsay. Voir COTT N. F., « La femme moderne », *art.cit.*, p. 150.

7. « C'est pas le genre à se marier. »

8. « Je suis pas si fort. »

après l'accouchement, le truand l'envoie consulter le docteur à des fins contraceptives. Ici encore, Margaret exprime quelques protestations de rigueur, mais elle est secrètement heureuse. La méthode évoquée est sans doute celle du diaphragme¹. Même dans les États les plus permissifs, les centres créés par Sanger et ses disciples fonctionnent aux limites de la légalité. Le diaphragme est le souvent posé clandestinement par le médecin traitant des femmes aisées. Cette pratique correspond bien à l'épouse d'un *bootlegger* qui a réussi : la contrebande d'alcool, crime consumériste et jouissif, y trouve son équivalent sexuel.

Le progressisme est possible tant que l'homme garde le contrôle – corps et âme – sur la femme. Certains personnages appréhendés selon des critères masculins deviennent sympathiques au public mâle car ils ne dérangent pas l'univers « homosocial » des fictions *hard-boiled*. Dinah Brandt dans *Red Harvest* est l'une de ces figures². Buvant autant que le Continental Op, elle a un physique viril, rendant quelques centimètres au détective, des épaules larges, des jambes musclées, capable de rosser un de ses soupirants. Elle n'est pas *soft*, mais explosive³. Ni femme entretenue, ni putain, elle obtient de ses amants de l'argent ou des informations qu'elle vend à l'Op. Elle aide le détective sans être sa secrétaire. Comme lui, elle mène un commerce indépendant avec les renseignements qu'elle accumule. Comme lui, elle a une vérialité franche⁴. Sa sexualité est libre, sans être agressive⁵. Dinah échoue dans l'art du maquillage, de la coiffure et du vêtement qui constituent les armes traditionnelles de la perfidie féminine. Mais, au fil des apparitions de Dinah, ces imperfections disparaissent progressivement aux yeux du détective, confirmant ce que lui avait dit le jeune banquier : « You'll be disappointed at first. Then, without being able to say how or when it happened, you'll find you've forgotten your disappointment, and the first thing you know you'll be telling her your life's history »⁶. Peu à peu, cette femme trouble, qui transgresse les frontières entre les genres sexuels, devient un compagnon acceptable pour le Continental Op et ses lecteurs, voire un *alter ego*.

S'il apparaît que les femmes émancipées sont encore sous le contrôle des hommes, il ne faut pas ignorer la part d'ironie que recèlent certaines œuvres. Les figures virilisées de la fiction *hard-boiled* sont moquées dans *Fast One* de Cain. Dès les premières pages du roman, Kells, qui refuse de croire à la trahison d'une femme, s'entend dire : « You don't know anything about feminine psychology », ce à quoi il répond avec pertinence : « I invented it »⁷. En effet, à

1. La méthode diaphragmatique est importée dès 1916 aux États-Unis par la féministe Margaret Sanger, en violation des *Comstock Laws*. Ces lois sont issues du *Comstock Act* de 1873 qui rend illégal l'envoi postal de tout matériel « obscène et lubrique », notamment les magazines licencieux mais aussi les moyens de contraception et les brochures d'information.

2. Pour une analyse plus complète de ce personnage, voir SMITH E.A., *Hard-Boiled*, *op.cit.*, pp. 160-164.

3. *Dinah* est le diminutif argotique de *dynamite*.

4. HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 19 : « She's so thoroughly mercenary, so frankly greedy, that there's nothing disagreeable about it. » (« elle est tellement intéressée, si franchement avide, que cela n'a rien de désagréable »).

5. Contrairement à Brigid dans *The Maltese Falcon* qui est présentée comme « a knock-out ».

6. HAMMETT D., *Red Harvest*, *op.cit.*, p. 19. « Vous serez d'abord déçu. Puis sans pouvoir dire quand et comment, vous oublierez votre déception et vous vous retrouverez à lui raconter votre vie ».

7. CAIN P., *Fast One*, *op.cit.*, p. 13 : « Tu ne connais rien à la psychologie féminine. » ; « Je l'ai inventée »

l'instar de nombreux textes, la femme est ici réinventée pour s'accorder aux désirs masculins. Grandquist apparaît ainsi à Kells : « She was very drunk – but in a masculine way »¹. Elle prend les devants avec Kells pour en faire son amant et raille son manque d'initiative à entrer dans la guerre des gangs. Mais plus Kells s'affirme en tant que gangster et plus Grandquist s'effémine. Quand elle le supplie, apeurée, de quitter la ville, l'homme ne l'écoute plus ; elle n'est plus une associée, mais une maîtresse de maison². Sa personnalité se module en fonction de la virilité de Kells. Enfin, lorsque Grandquist, croyant avoir été trahie, fait une crise d'hystérie qui sied mal à l'univers masculin du roman, Kells lui rétorque ironiquement : « Don't be effeminate »³.

Dans certains films français, on souligne l'artificialité des rôles sexués par la comédie que se jouent les personnages. N. Burch et G. Sellier⁴ le remarquent pour *La Maison du Maltais* où la distribution des acteurs se joue de leur *persona* : Marcel Dalio, souvent cantonné aux rôles de fourbe « métèque », incarne le doux et rêveur Mattéo qui parvient à conquérir une des femmes les plus désirées du cinéma français, Viviane Romance. Celle-ci est habituée aux personnages de garces et de vamps, aussi bien par ses frasques privées que par des films comme *La Belle Équipe*, *Naples au baiser de feu* (A. Genina, 1937) ou *L'Étrange Monsieur Victor*. Dans le film de Chenal, elle incarne une prostituée, qui se range en aimant sincèrement Mattéo et qui, quand elle le croit mort, se résigne à suivre un riche archéologue pour donner une éducation décente à sa fille. Or, lorsque les deux amants se retrouvent, ils jouent chacun un rôle sexué : le doux Mattéo a pris la place d'un chef truand de manière peu crédible – d'un coup-de-poing burlesque –, Viviane Romance va jouer à contrecœur le rôle de garce pour protéger son enfant tandis que L. Juvet écoute la scène assis, selon ses propres termes, dans un « fauteuil d'orchestre ». Entre le truand viril, joué par un homme doux, et la garce, feinte par une femme amoureuse, se noue une relation artificielle, imposée par les rôles sociaux. Les stéréotypes sont ici représentés de manière décalée et le public sait qu'ils ne correspondent pas aux personnages.

Dans les rapports des truands aux femmes se retrouvent les ambiguïtés des figures criminelles. Les mauvais garçons sont à la fois transgressifs et répressifs dans leur vie de couple. Ils défendent une identité masculine menacée par les changements sociaux, et cherchent à assujettir les femmes. Cependant, au sein de l'hégémonie masculine, quelques libertés sont prises dans les rôles sexués. Si les œuvres allemandes témoignent souvent d'une agressivité accrue envers les personnages émancipés, les truands doivent en général leur concéder un certain pouvoir : « Oh, you can't go away. I won't let you, you understand ? [...] I'm no good without you, Cesca. I'm no good by myself ! »⁵, gémit Tony quand sa sœur est tuée, jouant sur les

1. *Ibid.*, pp. 30-31 : « Elle était saoule, mais de manière très virile ».

2. Ainsi, lorsque Kells reçoit un membre du bureau municipal qu'il fait chanter, l'alcool – élément masculin – change de main : « Kells looked at Grandquist and she got up and went into the kitchen, came back with a bottle and a glass and handed them to Faber » (*ibid.*, p. 143 : « Kells regarda Grandquist qui se leva, alla dans la cuisine, puis revint avec une bouteille et un verre qu'elle tendit à Faber »).

3. *Ibid.*, p. 123.

4. Voir BURCH N. et G. SELLIER, *La drôle de guerre des sexes*, *op.cit.*, pp. 63-68.

5. « Oh, tu peux pas partir. Je ne laisserai pas, tu m'entends ? [...] J'suis bon à rien sans toi, Cesca. J'suis bon

mots de la répression masculine pour reconnaître son impuissance. Le « double-speak » joue aussi à plein dans le rapport ambigu entre plaisir et violence faite aux femmes. Par ailleurs, les œuvres, notamment américaines, ont un aspect pratique, indiquant aux publics comment séduire, embrasser, s'accoupler en se détournant d'une morale sexuelle dépassée. Tout en défendant farouchement leur indépendance, les truands servent d'exemples – bon ou mauvais – pour la formation du couple, fondement de la cellule sociale. Ceux qui ont longtemps été désignés comme des asociaux proposent finalement un modèle de vivre ensemble.

4. La communauté autour des truands : xénophobie et identités nationales

En proposant des modèles de vie, les truands contribuent à la formation de nouveaux liens sociaux. Comment se constituent-ils ? Selon une double logique d'exclusion et d'appropriation. D'une part, les criminels sont présentés comme des corps étrangers et rassemblent contre eux l'honnête population. D'autre part, objets d'identification et de consommation, ils se font les dépositaires de valeurs et d'une mémoire collectives. À quelle communauté appartiennent-ils ? Celle des étrangers ou celle des illégaux ? Faire porter à l'allochtone tout le poids de la criminalité est courant dans les trois pays. Aux États-Unis, la peur de l'immigration massive, la crise et un renouveau du conservatisme politique contribuent à fermer les frontières et à remettre en cause l'idée de *melting pot*, fondatrice de l'identité d'un pays qui est une « nation de nations »¹. En France, la xénophobie n'est pas moindre, mais la tentation du repli est contrariée par l'idée coloniale de « la plus grande France ». En Allemagne, la République de Weimar, imposée par la Défaite, est ressentie comme étrangère : le truand en s'opposant au régime devient-il plus patriote que l'État ? Dans les autres aires, on découvre des malfrats teintés des couleurs nationales : qu'est-ce qui les différencie de l'étranger ? Comment le truand, qui a été longtemps exclu de la communauté, peut désormais s'en faire le porte-drapeau ? Quel lien communautaire substitue-t-il à la société de droit ?

Nous suivrons deux pistes de réflexion. Premièrement, nous considérerons le criminel en tant que menace étrangère, en faisant appel à l'imagologie. Deuxièmement, nous examinerons les structures d'intégration sociale que proposent les truands, les bandes criminelles constituant de petites communautés qui peuvent se substituer à l'État-Nation ou assimiler progressivement les éléments étrangers d'une société.

4.1. L'Autre, l'ennemi

L'étranger, c'est l'ennemi, venu pourrir le pays par sa criminalité : l'attaque est courante, surtout dans une période traversée par deux guerres, des crises économiques, de forts mou-

à rien tout seul ! »

1. L'expression est de Ralph Whitman dans sa préface à *Leaves of Grass* (1855).

vements migratoires et la peur des idéologies séditionnelles, forcément importées. Les États-Unis ferment leurs portes après la période d'immigration massive de la fin du XIX^e siècle ; la France prend des mesures pour limiter l'arrivée et l'emploi des étrangers ; l'Allemagne weimarienne se vit comme un régime d'occupation, avant de basculer dans le système discriminatoire du Troisième Reich¹. Cependant, l'amalgame des truands aux étrangers n'est pas systématique. À côté des criminels étrangers, d'autres combattent l'invasion. Par ailleurs, la xénophobie est limitée dans la production culturelle, car elle froisserait une partie du public et, pour les films notamment, gênerait l'exportation. Il s'agit souvent de distinguer les bons et les mauvais étrangers. Dans *Scarface* de Hawks, un honnête Italien se désole de la délinquance de ses compatriotes : « They bring nothing but disgrace to my people »². Surtout, l'influence étrangère est inévitable. Économiquement d'abord : après la guerre, l'étranger fournit la main-d'œuvre et la finance nécessaires à la reconstruction. Culturellement ensuite : comment faire un film de gangster sans faire référence au modèle américain, même pour le dénigrer ? Inversement, comment prétendre à une expression spécifiquement américaine sans accepter les apports étrangers ? Les truands se retrouvent encore sur une ligne de crête puisque la question est de savoir comment traiter la présence étrangère dans la communauté nationale : est-elle une menace ou une contribution ?

Que la criminalité soit étrangère ou que la pègre s'oppose à une influence allogène, les truands permettent de mieux définir une communauté. Tout d'abord, ils peuvent se faire les représentants d'une xénophobie courante rejetant les délits sur les étrangers. Ensuite, face à une influence extérieure, ils mettent en avant les particularismes de leur patrie. Enfin, ils resserrent les rangs de la communauté lorsque le combat contre le crime devient une lutte nationale qui prépare à la guerre.

4.1.1. Xénophobies

Le motif de la délinquance étrangère se nourrit d'un racisme plus ou moins étayé, mais aussi des crises de légitimité politique et des tensions économiques. La criminalité raciale reste toutefois l'argument le plus souvent invoqué. Celui-ci ne se cantonne ni aux discours spécialisés, mêlant biologie et criminologie, ni aux groupes politiques les plus extrêmes. L'imagerie raciste est certes propagée par des mouvements de masse comme le NSDAP ou le Ku Klux Klan³. Mais le racisme avance aussi à visage découvert aux États-Unis, où la discrimi-

1. D'aucuns s'étonneront sans doute que le cas de l'Allemagne nazie ne soit pas plus longuement étudié dans les pages suivantes. Cependant, le racisme et l'antisémitisme des œuvres de cette époque ont déjà été évoqués. En outre, la plupart des histoires se déroulant à l'étranger, le motif de l'invasion allogène est minoré. À la rigueur, on pourrait s'intéresser à l'image des héros allemands – vaillants, incorruptibles, solidaires avec leurs compatriotes – qui combattent le crime à l'étranger, sujet que C. Würmann a déjà partiellement abordé (Voir WÜRMAN C., « Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus », *art. cit.*, pp. 168-170.).

2. « Ils apportent rien que de la honte à mon peuple. »

3. Reformé en 1915 par William J. Simmons, le Klan compte près de cinq millions de membres avant son interdiction (1928). Il répand les thèses racistes comme celles de Madison Grant (*The Passing of the Great Race*, 1916) et combat l'immigration non « nord européenne » et non protestante pour préserver des valeurs que les

nation est inscrite dans la constitution des États du Sud. Pour la France, Ralph Schor a montré que la xénophobie et son vocabulaire étaient répandus dans l'ensemble de la population¹.

Parmi les reproches les plus fréquents : le manque d'hygiène, les maladies des immigrés. Tuberculose, syphilis, variole et même les brèves réapparitions de la peste à Paris en 1920 et 1929 sont imputées aux méridionaux et aux juifs. Dans *Pietr-le-Letton*, Maigret traverse le « ghetto juif de Paris »² empreint d'une saleté et une odeur typiques car « chaque race a son odeur, que détestent les autres races »³. Cette atmosphère rance est forcément délétère. Les murs et les âmes se répondent : « Dans tous les coins, dans les moindres taches d'ombre, dans les impasses, dans les couloirs, on devinait un grouillement humain, une vie sournoise, honteuse »⁴. L'accumulation des circonstanciels produit un effet de « grouillement », comparant implicitement les habitants à une vermine porteuse de maladies et de crimes. Les adjectifs employés évoquent une criminalité féminine (« sournoise ») et sexuelle (« honteuse »). C'est effectivement dans l'hôtel du Roi de Sicile que vit, dans une chambre crasseuse, Anna, la prostituée juive, figure de la criminelle biologique.

Cette correspondance entre l'étranger et la criminalité peut se faire plus précise. Dans un article de *Scribner's*, le biologiste Edwin G. Conklin, inquiet du « suicide de la race nordique », associe les « races étrangères » à des « formes particulières de crime » : l'Irlandais est poussé vers la délinquance par l'alcool et sa constitution nerveuse, les Russes excellent dans le cambriolage et l'Italien, émotif et excitable, préfère le kidnapping et les crimes avec violence⁵. Ce genre de considération se retrouve dans la représentation du gangster d'origine italienne, prompt à s'enervier, contrôlant difficilement sa colère, tels Rico Bandello et plus encore Tony « Scarface ». Paul Muni lui donne une impulsivité animale, notamment lors du meurtre de Rinaldo, et le roman mentionnait déjà « the passion-inspired recklessness of the Latin »⁶ qui entraîne Tony vers le crime. De telles assimilations sont toutefois assez rares dans les œuvres américaines les plus diffusées. En revanche, les romans de Simenon ne se privent pas d'associer la nationalité à un type de crime particulier. Le chapitre intitulé « Le "Tueur" » fait certes d'abord référence à la bande des Polonais⁷, mais les soupçons de Maigret se portent immé-

Pères fondateurs ont incarnées. De manière anecdotique, rappelons que le KKK a proposé son aide à Mabel W. Willebrandt pour lutter contre la contrebande d'alcool, arguant que la tempérance était aussi liée à la défense de la femme blanche.

1. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers 1919-1939*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 178-189. De plus, il suffit de rappeler qu'un quotidien des plus haineux comme *L'Ami du peuple* atteignait un million d'exemplaires en 1930 pour se convaincre de l'enracinement de ce discours.

2. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 58.

3. *Ibid.*, p. 133.

4. *Ibid.*, p. 62.

5. CONKLIN E.G., « Some Biological Aspects of Immigration », *Scribner's Magazine* n° 69, mars 1921, *cit. in* RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, p. 13.

6. TRAIL A., *Scarface*, *op.cit.*, p. 4 : « l'imprudence passionnée des Latins ».

7. Voir SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, *op.cit.*, p. 87. Les exploits de la Bande des Polonais défrayent la chronique de juillet 1924 à février 1925, date à laquelle dix-neuf membres sont arrêtés pour 17 assassinats et 68 cambriolages. Basés à Reims, ces Polonais ne venaient à Paris pour contacter des complices dans le quartier Saint-Paul « où gîtent tant de miséreux, Russes ou Polonais » selon un journal (*cit. in* CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir*

diatement sur un certain Pépito Moretto. L'Italien est synonyme d'assassin. Le commissaire n'a besoin que de scruter une bande criminelle pour dire à son membre italien : « Tu as tout du tueur professionnel... »¹. Dans un troisième roman, la nationalité française d'un truand suffit à le dédouaner d'un meurtre : « Un coup de couteau, c'est plutôt l'affaire d'un Italien comme Pepito »². Pour Maigret, l'origine ethnique est un indice au même titre que l'arme du crime. La même logique d'essentialisation qui incline Simenon à nommer tous les Italiens Pepito le porte à les identifier à des tueurs.

Le racisme ne trouve pas de terreau plus fertile que les difficultés économiques. En Europe notamment, la crise mondiale est imputée à des causes étrangères, plus ou moins abstraites, de la dernière guerre au Krach de 1929, des financements étrangers aux travailleurs immigrés. R. Schor a montré la corrélation des poussées xénophobes et des difficultés économiques en France³. Durant les années 1930, cette animosité s'installe avec la Crise⁴. Le spectre de la concurrence immigrée, sous-payée et volant le travail des Français, hante toutes les formations politiques et syndicales ; le 10 août 1932 une loi est votée pour protéger la main-d'œuvre nationale⁵. Dans les œuvres françaises de cette époque, la xénophobie a souvent une dimension plus économique que biologique, ainsi qu'en témoigne *Justin de Marseille* : « nous sommes tous du même monde ici-bas. [...] Il n'y a qu'une question de bifteck qui nous sépare », déclare le nervi. Le film est réalisé au plus fort du scandale Stavisky – mêlant antisémitisme, haine de l'étranger naturalisé et du capitalisme cosmopolite –, à un moment où les aspirations protectionnistes ne sont pas calmées. L'opinion publique demande une application plus ferme de la loi de 1932, mais surtout les commerçants et les artisans exigent à leur tour une législation pour les protéger de la concurrence déloyale⁶. Justin se fait le porte-parole de ces travailleurs non-prolétaires. La pègre marseillaise a, en effet, maille à partir avec des Italiens qui volent la marchandise des autres bandes. Au début du film, quel-

et du crime, op.cit., p. 378).

1. SIMENON G., *La Nuit du Carrefour, op.cit.*, p. 406.

2. SIMENON G., *Maigret, op.cit.*, p. 392.

3. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers, op.cit.*, pp. 464-476.

4. Auparavant, durant les années 1920, période du grand afflux d'immigrés, la xénophobie se manifeste sporadiquement, notamment en 1926, au plus fort de la détresse financière. Cependant, ces dépressions sont brèves et beaucoup s'accordent à voir dans les immigrés une main-d'œuvre nécessaire pour reconstruire et repeupler la France d'après 1918.

5. Voir *ibid.*, pp. 588-596. Il faut souligner que cette tendance au protectionnisme concerne directement l'industrie cinématographique. Anatole de Monzie, ministre de l'Éducation nationale exprime, le 5 avril 1933 devant la Chambre, son inquiétude (« Il y a autour du cinéma une ambiance assez fâcheuse. Je ne parle point de cette forme de l'immoralité qu'on peut dire traditionnelle et classique, je songe à certains agissements qui naissent de la concurrence »), inquiétude qui aboutit au décret du 23 avril 1933 pour protéger la main-d'œuvre française dans les établissements de spectacle. Les craintes ne sont pas apaisées pour autant puisque, à la fin du mois d'août 1933, le député de la Haute-Savoie Henri Clerc publie dans *Paris-Soir*, une série d'articles qui fait date, intitulé « Pour sauver l'industrie cinématographique » et dont prend note Maurice Petsche dans son rapport de juin 1935 pour défendre la production cinématographique française et le renflouement de la Gaumont Franco-Film Aubert (GFFA), en faillite. Voir LEGLISE P., *Histoire de la politique du cinéma français, op.cit.*, pp. 98-105.

6. Ces revendications aboutiront à une législation progressive entre 1933 et 1935. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers, op.cit.*, pp. 597-612.

ques gouapes parlent du mauvais coup qu'Esposito prépare contre le Chinois et craignent qu'il ne s'attaque ensuite aux truands français. Ils souhaitent que Justin, incarnation truande de la législation, intervienne, mais ce serait aller contre une logique libérale (« Justin, c'est pas son business », « ce n'est pas nos oignons », entend-on au début du film). Pourtant, face à la concurrence déloyale, il faut sévir. Dans les dialogues, l'adjectif « régulier » est fréquemment employé pour distinguer les bons truands des mauvais, c'est-à-dire les étrangers, les « voleurs », les « bandits »¹. Ce terme de « régulier » se réfère autant à un code de l'honneur qu'à une réglementation commerciale. Justin prévient ainsi Esposito :

Tu ne connais pas les lois de chez nous, mais ça ne fait rien, je suis là pour te les rappeler. [...] Nous avons tous notre petit commerce et nous ne sommes pas prêts à nous laisser piller le magasin. Si la concurrence est ouverte, [...] tu risqueras ta peau, oui, mais ce sera régulier. Tu auras une belle fin de commerçant honnête. [...] Mais, si tu peux trafiquer à tes risques et périls, Justin te défend de voler. Et tu ne voleras pas.

La citation attribue plusieurs rôles aux truands. Le pégniot est un petit commerçant dont le trafic n'est pas un crime, mais une entreprise honnête, respectant la réglementation. Ces lois, Justin en est le gardien, il les rappelle et les défend, voire les édicte : le passage de la première à la troisième personne indique que le truand s'arroge une fonction souveraine, quasi-divine quand Justin finit par un futur injonctif évoquant le commandement biblique. Alors que les nervis marseillais sont du côté de la loi, le seul truand malhonnête demeure Esposito qui n'est « pas de chez nous ». Dans le Milieu, ce microcosme autarcique où la police n'intervient presque jamais, les frontières de la légitimité sont déplacées. Il s'agit des règles du commerce associées au droit du sol.

Si Esposito incarne la concurrence déloyale, comment figurer des éléments immatériels comme les mouvements internationaux de capitaux et les valeurs de change ? Par un criminel insaisissable et polymorphe comme Mabuse, source de tous les maux. L'Allemagne de Weimar a certes besoin de fonds, mais d'aucuns considèrent que le pays est livré aux investisseurs étrangers. Dans le roman de Jacques, Mabuse vole les Allemands pour construire un empire outre-Atlantique. Chez Lang surtout, il représente une influence étrangère et pécuniaire. Ses plans complexes dévoilent les mécanismes économiques. Après avoir provoqué une catastrophe boursière par le vol d'un contrat international, il ordonne à ses faux-monnayeurs de ne fabriquer que des devises étrangères puisqu'il a sapé la confiance dans le Mark. La crise monétaire est donc mabusienne. Nombreux sont ceux qui se rendent involontairement complices du criminel car son influence se propage avec l'argent étranger. Outre le symbole des faux-monnayeurs aveugles, on peut se souvenir d'un gros plan sur un billet suisse : les mains de Mabuse apparaissent en amorce – signe d'un pouvoir transcendant – pour saisir une devise imprimée en trois langues différentes et y écrire ses ordres². L'aumône qu'il fait quelques secondes plus tard à un men-

1. Ainsi, dans un bar, l'un des hommes de Justin utilise pour la première fois le mot pour s'offusquer du vol de l'opium par la bande d'Esposito : « Notre came, quand c'est les bourrins qui nous la chauffent, y a rien à dire, hein, c'est régulier. Mais quand c'est les autres, c'est des voleurs, des gangsters ».

2. Cette pratique en rappelle une autre, liée à notre sujet : durant les années 1920, les groupes d'extrême

diant lui permet de transmettre ses directives. Ainsi, la valeur d'échange de l'argent est teintée de criminalité étrangère. Au demeurant, tous les lieux où circule la monnaie sont sous une emprise étrangère et mabusienne : le train qui traverse les frontières, où est volé un accord écrit en français (« Contrat commercial »), chez Schramm où la table de jeu (nommée « Schramm's Cercle Privat ») voit s'échanger des sommes faramineuses, ou encore l'hôtel où Hull doit payer sa dette et qui est présenté par un gros plan sur un panneau indiquant toutes les langues parlées par le personnel. Des tumultes de la bourse, on passe à une nouvelle Tour de Babel, mais l'idée demeure : par la puissance pernicieuse de l'argent, les étrangers occupent le pays.



Le pouvoir de l'argent étranger

Ce motif de l'occupation prend une signification particulière sous Weimar. La République est perçue comme un régime étranger au peuple et à la mentalité allemande. La crise de légitimité politique se fait xénophobe avec une figure comme Schinderhannes, bandit patriote en lutte contre l'Occupant. Son histoire, a fait l'objet de nombreuses réécritures¹ selon le

droite allemands écrivaient des slogans antisémites sur les billets de banque, associant les Juifs à la circulation des capitaux.

1. Pour un rapide aperçu de ces réécritures, voir LEONARDY Heribert J., *Der Mythos vom « edlen » Räuber. Untersuchungen narrativer Tendenzen und Bearbeitungsformen bei den Legenden der vier Räuberfiguren Robinhood*,

contexte historique, tout en conservant quelques constantes (l'attachement à la terre, la francophobie, l'antisémitisme, etc.). Dans la version de Zuckmayer, le caractère anhistorique de la pièce est souligné dès les premières didascalies¹ et il est évident que le spectacle vise les Français occupant la Ruhr et les profiteurs de guerre. Néanmoins, si Zuckmayer n'ignore pas l'élément xénophobe et antisémite de l'histoire de Schinderhannes, il le minore et le déplace dans une opposition entre riches marchands et le peuple : « Was geht mich an, ob einer deutsch redt oder türkisch ! Wer hier nit für uns ist, der is gege uns un fliegt raus ! »². En revanche, d'autres versions de *Schinderhannes* ne prennent pas ces précautions. Outre la pièce de Rudolf Opitz (1935) farouchement antisémite, le roman de Clara Viebig dont le titre, *Unter dem Freiheitsbaum* (*Sous l'arbre de la liberté*) évoque déjà le joug étranger que représente la République. Le récit comporte des passages assez explicites : « Die Göttin der Vernunft hatte nicht Vernunft gelehrt, nur Unvernunft. Die Republik, die den Freiheitsbaum aufgepflanzt hatte, hatte Altes umgerissen, aber das Neue, das sie dafür hinstellte, hatte nur lose Wurzeln. [...] Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit ! Zum lachen »³. La métaphore des arbres français de la liberté plantés à la place des chênes et des tilleuls allemands correspond bien à un bandit rural, attaché à sa terre. Le motif de l'étranger comme parasite est renouvelé sous une forme politico-végétale : une institution étrangère s'est implantée en Allemagne et Schinderhannes, le brigand maître des forêts, doit la déraciner.

Les truands, même quand ils servent des propos xénophobes, ne sont pas forcément des étrangers. Ils peuvent aussi bien incarner les stéréotypes racistes les plus courants que figurer une résistance à l'invasion barbare. En effet, puisque ces figures ont un pouvoir de séduction, elles peuvent détourner de l'influence que l'étranger exerce sur les esprits.

4.1.2. L'invasion culturelle

Plus que la présence physique des étrangers, c'est leur influence néfaste sur la culture nationale qui suscite des inquiétudes. La question est ancienne : un immigré peut-il s'intégrer à son pays d'accueil ou y sera-t-il imperméable, voire nuisible ? La plupart des discours et des mesures légales répondent déjà à cette question par une immigration choisie, en fonction des capacités

Schinderhannes, Jesse James und Ned Kelly, Sarrebruck : Verlag Helga Schneidewind, 1997. Rappelons seulement que le premier récit de la vie Schinderhannes est écrit de son vivant en 1802 par Gottfried Vollmer : *Kriminalgeschichte voler Abentheuer und Wunder und doch streng der Wahrheit getreu*.

1. ZUCKMAYER C., *Schinderhannes*, op.cit., p. 8 : « Das Historische soll in Kostüm und Masken ebensowenig betont werden, wie es in der Sprache des Stückes und seiner Gestalten der Fall ist » (« les costumes et les masques doivent souligner aussi peu l'aspect historique que ne le font la langue et les personnages de la pièce »).

2. *Ibid.*, p. 54 : « qu'est-ce que j'en ai à faire que l'un parle allemand ou turc ? Celui qui n'est pas avec nous est contre nous et doit partir ! », ce qu'un tailleur de pierre confirme : « Judd oder Christ, alle Kaufleut müsse raus, un alle Lohnschinder müsse raus ! » (*id.* : « Chrétiens ou juifs, tous les marchands, tous les exploités doivent partir »).

3. VIEBIG C., *Unter dem Freiheitsbaum*, Berlin : deutsche Buchgemeinschaft, 1922, p. 229 : « la déesse de la raison n'a pas appris la raison, mais seulement la déraison. La République qui a planté l'arbre de la liberté a arraché le vieil arbre, mais le nouveau qu'elle a mis à sa place n'a pas de racines bien profondes. [...] Liberté, égalité, fraternité ! Quelle blague ! »

supposées d'intégration du nouvel arrivant¹. En France², Belges et Suisses sont les bienvenus ; les Italiens aussi, tant qu'ils viennent du Nord, alors que les natifs du Mezzogiorno possèdent déjà les tares des mauvais étrangers : dans *Justin de Marseille*, Esposito ne vient pas d'une Italie proche de Marseille mais de Naples comme le dit un truand avec mépris. Pire que le Méridional : le Polonais et le Juif qui refusent de s'intégrer et forment une communauté dans la communauté. Dans *Pietr-le-Letton*, la description de la rue du roi de Sicile « mi-quartier juif, mi-colonie polonaise déjà » est sans appel. Ces gens-là se serrent les coudes contre la police française. Ils ne mangent ni ne parlent comme nous : on n'y trouve que « des boutiques aux inscriptions en yiddish, des boucheries casher, des étalages de pain azyme », avec des « inscriptions en hébreu, en polonais, en d'autres langues incompréhensibles »³. Plus que la criminalité régnante dans ce ghetto, c'est l'impossibilité d'intégrer ces populations que souligne Simenon : alors que ce quartier est « à l'ombre de Notre-Dame de Paris »⁴, c'est-à-dire couvé par le chef-d'œuvre de l'esprit français, les enfants sont incapables de dire un mot dans la langue nationale.

Les étrangers qui restent étrangers prennent des allures d'invasisseurs. Ils pervertissent les mœurs autochtones par leurs manières⁵. Surtout, ils importent une culture qui met en péril l'art national. R. Schor souligne l'importance du motif de l'« invasion culturelle » dans l'opinion française, mais ce discours n'est pas cantonné à l'Hexagone. En Allemagne, des voix s'élèvent contre les *Krimis*, genre dominé par le modèle anglo-saxon, imposant une vision du monde étrangère à l'esprit germanique. Mais c'est surtout le cinéma qui est en ligne de mire, à cause de son public de masse et de la puissance hollywoodienne. En France, le décret Herriot (18 février 1928) définit plus clairement les critères de jugement de la commission de censure. Celle-ci prend en compte « spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales », conservation qui « serait sérieusement compromise si le nombre de films de production étrangère projetés sur les écrans français [...] continuait à croître aux dépens des films français »⁶. Cette préservation passe par des mesures fiscales (difficilement mises en place durant les années 1930), la création d'outils de promotion du film – la Cinémathèque française (1936), le prix Louis Delluc (1937), le Festival de Cannes (1946) – mais aussi, au sein des œuvres, la valorisation de l'esprit français face à la mentalité étrangère.

Cette préférence nationale est sensible dans *Justin de Marseille*. Le voyou français est d'abord valorisé par son modèle économique. À la pègre autochtone, sympathique, on oppose la criminalité étrangère, démesurée qui salit l'image de Marseille par les amalgames de la presse : « Ce que vous venez tous chercher ici, c'est Chicago : du sang, de la volupté et de la mort. [...] les Marseillais, les vrais, c'est tous de braves petits », dit un pêcheur à un journaliste

1. Aux États-Unis par exemple, la loi sur les quotas d'immigration de 1921 (*Quota Emergency Act*), et son durcissement par l'*Immigration Act* de 1924 privilégient les populations nord européennes au détriment de celles venues du Sud de l'Europe et surtout de l'Asie.

2. Pour une description complète des préjugés attachés à chaque nationalité et leur capacité d'intégration, voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers*, op.cit., pp. 138-174.

3. SIMENON G., *Pietr-le-Letton*, op.cit., p. 58.

4. *Ibid.*, p. 62.

5. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers*, op.cit., pp. 347-368.

6. Cit. in LEGLISE P., *Histoire de la politique du cinéma français*, op.cit., p. 69.

au début du film. L'antagonisme est établi entre Chicago et ses « gangsters » – comme les appellent avec dégoût les hommes de Justin – et la pègre locale composée de « vrais » et de « braves petits ». Outre l'infantilisation des truands, motif récurrent dans le film, il faut prêter attention à la petitesse de tout ce qui touche au Milieu marseillais. Cette taille réduite s'oppose implicitement au gigantisme des États-Unis – lieu commun du discours américanophobe¹ – et de Chicago. La ville n'avait pas un taux de criminalité plus élevé que la moyenne mais, dans la presse nationale et internationale, elle a cristallisé l'attention par son essor prodigieux en quelques décennies et sa réputation d'être le centre d'un capitalisme effréné². Comparée à Chicago, la ville de *Justin*, reconstituée en studios, paraît bien petite, souvent filmée en plans serrés ou en légère plongée pour souligner la simplicité accueillante des établissements. Loin des clubs somptueux des gangsters, les hommes de Justin se retrouvent dans un bistro qu'un plan extérieur montre enserré entre deux rues, avec une terrasse d'une seule table et une petite devanture. L'intérieur est filmé du comptoir, avec les hommes accoudés au zinc et parlant avec le patron à côté duquel la caméra est posée. Cette proximité signifie qu'on est entre familiers ; la bande n'a rien à voir avec les gangs américains tentaculaires. On ne parle que de « petite organisation », de « boutique », de « petit commerce », moins par modestie que par chauvinisme. La pègre locale n'est pas organisée sur le modèle des grandes industries, qui aboutit à la standardisation des individus. Les paroles des truands rejoignent le discours valorisant les petites entreprises, les modèles d'organisation à la française³. Bien qu'en recul, cette structure demeure caractéristique de l'industrie du pays. Plus flexible et plus humaine que les grandes firmes au travail rationalisé, elle a soi-disant préservé la France de la Crise et devrait l'en sortir. Justin et ses pégriots par leurs modestes « business » dament le pion au syndicat du crime américain.

Pourtant, les gangsters d'outre-Atlantique fascinent la pègre française et risquent de l'acculturer. Le voyou doit privilégier une culture nationale. Avant le milieu des années 1930, le terme *gangster* n'est jamais employé pour désigner le truand français. Les bandes sont encore trop restreintes, artisanales, et la mode n'est pas encore à l'imitation d'Al Capone et de ses sbires. Avec la modernisation du crime et, à partir de 1933, le succès de *Scarface* dans les salles françaises – notamment celles de la Place Blanche –, les voyous singent leurs homologues américains⁴. Le pittoresque disparaît pour faire place à la « nouvelle zone de terreur » dont parle Cendrars. Les honnêtes gens ne sont pas les seuls à être grisés par les gangsters. Les voyous succombent aussi aux images de la culture de masse. Dans *Justin de Marseille*, les séductions criminelles se concurrencent. Silvio considère avec envie la bande d'Esposito qui porte de beaux costumes et

1. On peut notamment se souvenir des *Scènes de la vie future* (1930) de Georges Duhamel et de leurs descriptions des immeubles, usines et abattoirs de Chicago, symbole du gigantisme en même temps que de la criminalité organisée. Sur l'américanophobie depuis le XIX^e siècle et sa place dans le discours nationaliste français, voir WINOCK M., *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris : Éditions du Seuil, 2004 [1982], pp. 47-72.

2. Sur l'image de Chicago dans la presse, voir RUTH D., *Inventing the Public Enemy*, *op.cit.*, pp. 118-122.

3. Sur la place des petites entreprises dans l'industrie française et l'idéologie – notamment le malthusianisme économique – qui l'accompagne voir SAUVY Alfred (sous la dir. de), *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, t. II, Paris : Fayard, 1967, pp. 347-367.

4. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, pp. 426-439.

conduit une « grosse bagnole ». Le jeune souteneur apparaît d'abord dans un bal, attablé avec Totonne, mais regardant hors-champ un des gangsters qui, après un mauvais coup, échappe à la police : « ça, c'est du boulot américain », dit-il admiratif. À cette admiration répond le regard hors-champ que Totonne lance à Justin quand ils se rencontrent dans les rues de Marseille, avant d'être emmenée par Silvio agacé de cet homme « qui se croit le roi des nervis ». Deux écoles du crime rivalisent : l'américaine ou celle du nervi français. Alors que Justin traite ses hommes comme sa famille, Esposito parle de loin, froidement, à Silvio quand ils sont présentés. Il se contente de lui donner des ordres ou de lui forcer la main. De même, Silvio force Totonne à l'accompagner dans un hôtel de passe. À cette séquence de l'hôtel s'oppose celle, finale, où Justin éloigne la jeune fille de ce lieu pour lui faire admirer les étoiles et lui demander si elle a déjà pris le bateau¹. Un sursaut inquiet de Totonne rappelle qu'elle a échappé de peu à la traite des Blanches, mais Justin la rassure : il veut lui faire visiter le Château d'If. On reste bien en France. Silvio, fasciné par les gangsters américain, est remplacé par Justin, le bon truand national. Al Capone est éclipsé par une autre figure de la culture populaire, française et injustement condamnée : le Comte de Monte-Cristo.

On se moque fréquemment du film de gangster américain dans *Justin de Marseille*. La séquence durant laquelle les Marseillais accaparent la drogue italienne cachée dans un cercueil donne lieu à une parodie de la scène de funérailles, lieu commun de l'imagerie américaine : « C'est du cinéma, pire que du cinéma », commente un policier. Une fois le coup terminé, Justin et ses hommes boivent un pastis au bistro, mais celui-ci à un « goût de pétrole ». La référence à la Prohibition est d'autant plus claire que, juste auparavant, les truands se moquaient d'un des leurs qui, excessivement craintif, « s'est barricadé chez lui comme "Scarfaceuh" ». Le film de Hawks est ainsi francisé à la sauce marseillaise. Car il est clair que cette moquerie est également un hommage. En effet, comment désormais parler de pègre sans faire référence à l'imaginaire du gangster américain ? La couverture du premier numéro de *Détective* est symptomatique à cet égard : « Chicago, capitale du crime », annonce l'hebdomadaire français. Dans le film de Tourneur, l'élégance de Justin – costume, chevalière, chapeau mou – est un emprunt à l'étranger et certaines de ses répliques sont des francisations d'expressions américaines. Ainsi, quand il vient régler son compte à son rival, il lui explique : « Il fait tellement beau aujourd'hui que je me suis dit : on va faire une partie avec ce vieux Esposito ». On reconnaît la traduction de *to take for a ride*. Le rayonnement culturel du gangster américain est trop fort pour que *Justin de Marseille* puisse s'y soustraire. Même quand elle cherche à s'y opposer, l'œuvre doit parler dans la langue de l'autre.

La langue nationale est un autre sujet d'inquiétude. Les journaux français s'élèvent contre ceux qui émaillent leur conversation de mots étrangers² et l'arrivée du cinéma parlant serait un nouveau coup bas de l'anglophonie³. Aux États-Unis, on s'interroge sur la capacité des

1. Voir BURCH N. et G. SELIER, *La drôle de guerre des sexes*, *op.cit.*, p. 43

2. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers*, *op.cit.*, p. 352.

3. Ainsi, dès la projection à Paris de *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929), au cours du congrès de la Fédération internationale des directeurs de cinémas, tenu en juin 1929, le député-maire de Dijon, Gaston

nouveaux arrivants à apprendre la langue ; un *literacy test* est mis en place dès 1917 dans les procédures d'immigration. Dans les œuvres américaines, la connaissance de la langue est un signe d'intégration, donc de réussite, pour les gangsters. La hiérarchie criminelle s'y conforme dans *Little Caesar* : le dernier sous-fifre parle une espèce de sabir¹, tandis que Pete Montana parle « with no trace of an accent »² et que Rico est fier de pouvoir dire : « I can't even speak the lingo »³. Le *broken English* des gangsters stigmatise les nouveaux arrivants, dont la voix se situe à la périphérie d'une société et d'une culture anglophones.

S'agit-il donc, pour s'intégrer, de parler un anglais respectable ? Voire. Au lendemain de la guerre, le patriotisme attaché à la langue américaine cherche surtout à la distinguer de l'anglais standard⁴ et de ses racines européennes. La séquence de *The Public Enemy* où Tom et Matt se débarrassent de leur ancien mentor l'illustre bien. Putty Nose est joué par Murray Kinnell, un de ces acteurs d'origine anglaise engagés au début du parlant pour leur diction réputée plus audible – qui contraste de fait avec celle d'un Cagney. Tom et Matt le suivent chez lui, alors qu'il annonce à son chauffeur qu'il va bientôt partir « on a long trip » : un retour en Europe ? En tout cas, les gangsters vont l'expédier *ad patres*. Avant d'être exécuté, Putty Nose tente de les amadouer avec une chanson de leur enfance (*Hesitation Blues*). Alors que Tom a sorti son revolver et que Putty Nose continue de chanter, la caméra panote sur Matt, terrorisé par ce spectacle, avant que le coup de feu ne mette fin en *off* à la mélodie. Dans ce seul plan, trois niveaux de hors-champ sont évoqués par le son : métaphysique (le coup de feu, la mort de Putty Nose), temporel (la chanson d'enfance) et culturel (l'accent anglais)⁵. Ces passerelles sont brutalement coupées pour affirmer une identité : en une détonation, le gangster rompt avec la langue du père.

La langue américaine se distingue de l'anglais standard par son impureté. Comme le rappelle Mencken dans *The American Language*, l'idiome national s'est nourri des apports de l'étranger. Cagney, l'Irlando-américain parlant avec un accent du Lower East Side et glissant dans ses dialogues quelques mots de yiddish pour plaire à un public mêlé, incarne ce multilinguisme⁶. L'américain se constitue par un équilibre entre la langue d'origine et la langue

Gérard, interpella le Gouvernement sur les mesures qu'il envisageait « devant les progrès rapides du film parlant et l'intention des dirigeants américains d'imposer la langue anglaise aux spectacles français » (*cit. in* LEGLISE P., *Histoire de la politique du cinéma français, op.cit.*, p. 75)

1. BURNETT W.R., *Little Caesar, op.cit.*, p. 79 : « Blackie couldn't speak very good English, but as Rico didn't know a word of Italian and Vettori preferred to speak English, he did the best he could » (« Blackie ne parlait pas très bien anglais, mais comme Rico ne savait pas un mot d'Italien et que Vettori préférait parler anglais, il fit de son mieux »).

2. *Ibid.*, p. 196 : « sans la moindre trace d'accent ».

3. *Ibid.*, p. 136 : « Je ne sais même pas parler le patois ».

4. Voir à ce sujet TADIÉ B., *Le Polar américain, op.cit.*, p. 27.

5. À ce sujet, voir les réflexions d'Alan Fleischer qui considère l'accent au cinéma comme un « hors-champ de la parole ». FLEISCHER A., in AUMONT J. (sous la dir. de), *L'Image et la parole*, Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1999.

6. Voir CAGNEY J., *Cagney by Cagney, op.cit.*, p. 26. L'acteur souligne à plusieurs reprises l'aspect polyglotte de sa *persona* : « The polyglot nature of my neighborhood is the basic reason why all my life I've had such an appreciation and understanding of dialects. I ought to – I was surrounded by them. Indeed, I was twenty-two

étrangère. La nouvelle « Three Gun Terry » de Daly en fournit un bel exemple. De manière xénophobe, la probité des personnages que croise le détective se mesure à leur capacité linguistique. Un chauffeur de taxi est honnête et « his English is pretty good »¹ ; un gangster qui s'apprête à torturer une jeune fille parle à peine le *lingo* ; l'oncle est hypocrite et un accent étranger perce quand il est troublé. En revanche, la belle Nita parle *presque* l'anglais : « "You speak mighty fine English – almost as good as mine." Why, there wasn't hardly any accent at all, just enough to make it sound attractive »², dit le détective. Un écart à la langue standard, une pointe d'accent étranger rendent la parole légèrement transgressive, donc séduisante³. L'idiome national – et l'identité qui lui est rattachée – se constitue à rebours du purisme, à travers le dévoiement étranger de la culture britannique.

La langue peut cependant être un moyen d'exclusion plutôt qu'un outil de communication, comme en a témoigné Viktor Klemperer. Avant 1933, la dénonciation de l'invasion culturelle par l'extrême droite allemande s'appuie sur le principe suivant : la langue et l'esprit d'un peuple sont intimement liés ; l'aviissement de l'un entraînerait la décadence de l'autre. « Gedenke auch, wenn du die deutsche Sprache sprichst, daß du ein Deutscher bist ! » : telle est la devise de l'influente *Allgemeiner deutscher Sprachverein*⁴. Néanmoins, plus que la pureté du vocabulaire, c'est la clarté de l'expression qui est exigée par le régime nazi. Hitler dans son discours d'inauguration de la *deutsches Haus* à Munich est formel : « Deutsch sein, heißt klar sein »⁵. Il faut se détourner des concepts obscurs et des expressions embrouillées qui engourdissent l'esprit du peuple. La littérature en particulier ne doit pas se fourvoyer dans des intrigues tortueuses, des récits ambigus et un style alambiqué. Le *Krimi* est directement concerné par ces normes. D'aucuns soupçonnent le genre d'être irréconciliable avec la langue allemande⁶

before I ever met an elderly man who spoke without an accent, and when I heard this fella speak, I was actually startled » (*ibid.*, p. 25 : « mon quartier polyglotte est la raison fondamentale pour laquelle toute ma vie j'ai apprécié et compris les dialectes. J'étais obligé – ils m'entouraient. En fait, ce n'est qu'à l'âge de vingt-deux ans que j'ai rencontré un homme distingué qui parlait sans accent et quand j'ai entendu ce type parler, j'étais complètement sidéré »).

1. DALY C.J., « Three Gun Terry », *op.cit.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 48 : « "votre anglais est très bon, presque aussi bon que le mien". Après tout, elle n'avait presque pas d'accent, juste assez pour rendre ça séduisant ».

3. Kirstein le remarque aussi à propos de Cagney quand il écrit que la transgression linguistique est un des fondements du *sex-appeal* américain. Voir KIRSTEIN L., « James Cagney and the American Hero », *art.cit.*, p. 263.

4. « Souviens-toi, quand tu parles allemand, que tu es un Allemand ». Cette association de défense de la langue allemande, créée en 1885 par l'historien de l'art Herman Riegel (1834-1900), est la plus réputée en Allemagne. Son périodique, la *Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins* lutte pour la germanisation de nombreux mots notamment par les monographies qu'elle édite comme la série des *Verdeutschungswörterbücher*. Forte de 35 000 membres en 1932, elle s'affilie rapidement au NSDAP, sous la présidence d'Alfred Götze. Voir WELLS C.J. *German : A Linguistic History to 1945*, *op.cit.*, pp. 398-400.

5. « Être allemand veut dire : être clair » (« Rede zur Eröffnung des deutschen Hauses », in *Völkischer Beobachter*, 19 juillet 1937, cit. in GILMAN Sander L., *NS-Literaturtheorie. Eine Dokumentation*, Francfort S/Main : Athenäum Verlag, 1971, p. 174).

6. Ainsi, un critique constate la piètre qualité des *Krimis* allemands comparés à la production anglo-saxonne : « Vermutlich liegt es an einer Eigentümlichkeit unserer Sprache ; wir könnten uns denken, dass schon in ihr, in

et Erich Langenbucher recommande d'employer un style accessible à tous ainsi qu'une narration sans équivoque quant à la sympathie qu'il faut porter aux personnages¹. L'amphigouri est souvent réservé aux personnages juifs tandis que le héros allemand se caractérise par son franc-parler, comme dans *Nickel List*. Outre cette première différenciation linguistique, les bandits folkloriques jouent sur la parole « populaire » (au sens de *völkisch* : national et racial) pour exclure celui qui n'est pas profondément allemand. Alors que le *Schinderhannes* de Zuckmayer employait une langue certes dialectale mais accessible à tous, celui d'Opitz use de formes plus obscures. Au début du troisième acte, un sergent français est ridiculisé parce qu'il ne saisit pas les dialogues des paysans. Contrairement à l'américain, la langue populaire nazie n'accepte aucun étranger.

Face à l'invasion culturelle, il s'agit de réaffirmer son identité. Les truands, ennemis allo-gènes ou figures patriotiques, permettent de rassembler autour de valeurs et d'une langue communes. Ils servent à intégrer, avec l'idiome américain ou la francisation du film de gangster, des éléments étrangers dans la culture nationale. D'autre part, ils délimitent l'identité nationale par la discrimination. Le processus est assez commun² – définir, c'est toujours exclure : l'étranger, le truand, l'ennemi peuvent ainsi liguer un peuple contre eux.

4.1.3. Vers la guerre

Les figures de truands côtoient celles de combattants ennemis, aux ordres d'une puissance étrangère. En une période de raidissement des relations internationales, la guerre est souvent à l'horizon des discours concernant la pègre. Nous avons déjà évoqué l'exemple de la production culturelle en Allemagne nazie, qui situe la plupart des truands à l'étranger. En France et aux États-Unis, on craint un ennemi intérieur, importateur de conflits et d'idéologies sédi-tieuses. Cette peur s'accroît au cours des années 1930 et rassemble la population contre un ennemi commun. Si la France fait front contre une criminalité venue d'Allemagne et d'Italie, les gangsters américains s'enrôlent dans un combat patriotique.

Les craintes de l'opinion publique se prêtent à la belligérance. En une période de mobilisation nationale comme le New Deal, la propagande du FBI a largement assimilé la lutte contre le crime à une guerre contre une armée souterraine : « We are now engaged in a war that threatens the safety of our country – a war with the organized forces of crime »³ déclare H. Cummings

ihren ursprünglichen Gehalten und Wortausstrahlungen ein Widerstand gegen das seelisch eingeengte, künstliche Wesen des Kriminalromans ruht, ohne welches er doch nicht geraten kann. » (ANONYME, « Möglichkeiten des Kriminalromans », *Die Literatur Monatschrift für Literatursfreunde*, 41^e année, n° 10, juillet 1939, Stuttgart : Deutsche Verlag-Anstalt, p. 583 : « cela tient probablement à une propriété de notre langue. On peut concevoir en elle, dans ses idées originelles, dans la puissance évocatoire de ses mots, une résistance à l'artificialité et à l'étroitesse d'âme du roman policier, sans lesquelles il ne peut pourtant advenir »).

1. Voir WÜRMAN C., « Zum Kriminalroman im National-Sozialismus », *art.cit.*, p. 164.

2. À titre d'exemple, rappelons que, paradoxalement, les contrôles imposés en France aux immigrés conduisent à la création la carte d'identité nationale. Voir PIAZZA P., *Histoire de la carte nationale d'identité*, *op.cit.*

3. *Cit. in* O'REILLY K., « A New Deal for the FBI », *art.cit.*, p. 642 : « Nous sommes engagés dans une guerre qui menace la sécurité du pays – une guerre contre les forces du crime organisé ».

en 1934. Les G-Men relayent cette mobilisation¹ et présentent les gangs comme de véritables forces militaires. Hoover balaye ainsi toute objection à de nouvelles mesures sécuritaires : « Can you picture the wave of patriotism that would sweep over America should a foreign enemy invade our shores ? Everything would be forgotten but the fact that our nation was being attacked [...] »². Ce genre de déclarations forge la notion de *crime problem*, clef de voûte de la propagande hooverienne : par un réseau médiatique étendu et un nouveau traitement éditorial du crime, la presse présente la délinquance non plus comme un événement local, mais comme un enjeu national, engageant l'État fédéral et concernant toute la population³. Ainsi sont dressées des listes de *public enemies* et se trouvent justifiées les interventions sur tout le territoire d'un FBI transcendant les particularismes. L'unité du pays est confortée par la menace criminelle.

En France, l'ombre de la guerre plane aussi sur les bas-fonds. La pègre est surtout comparée à une armée quand il s'agit de truands germaniques, dotés du caractère belliqueux de leurs congénères. Le reportage de Kessel sur les *Bas-fonds de Berlin* offre à cet égard un florilège des représentations de l'Allemand par un Français de l'entre-deux-guerres⁴. La pègre n'est que l'exacerbation du caractère germanique⁵. Les guides de Kessel ont tous deux la nostalgie d'un ancien séjour en France. La valeur cardinale de leur criminalité est la discipline qu'Albert vante comme un « officier amoureux de son métier »⁶. Alors que la pègre française est décrite comme nonchalante et colorée⁷, le Milieu berlinois se caractérise par une brutalité froide. Lorsque Kessel évoque « le caractère physiologique de l'*Unterwelt* », il désigne une « prédominance de la matière sur l'esprit », une « substance humaine, faite pour cogner comme le marteau s'abat sur l'enclume ». La comparaison métallurgique est reprise quand le journaliste se querelle avec un truand dont le « poitrail projeté en avant faisait penser à une enclume »⁸. L'Allemand n'est pas l'homme goethéen, capable de poésie et de philosophie, mais bien l'homme de Krupp,

1. Outre le film "*G-Men*" de Keighley déjà évoqué, on peut citer la jadis célèbre annonce du générique de l'émission radio – également nommée *G-Men* – créée par Rex Collier et Phillips H. Lord : « Calling the Police ! Calling the G-Men ! Calling All Americans to War on the Underworld ! » (cit. in POWERS R.G., « J. Edgar Hoover and the Detective Hero », *art.cit.*, p. 223).

2. HOOVER J.E., « America's Worst Enemy », in *Los Angeles Times*, 8 mai 1938, p. 17 : « Pouvez-vous imaginer la vague de patriotisme qui déferlerait sur l'Amérique si un ennemi étranger débarquait sur nos côtes ? Tout serait oublié à part le fait que notre nation est attaquée ».

3. Au sujet de la notion de *crime problem*, voir POWERS R.G., « J. Edgar Hoover and the Detective Hero », *art.cit.*

4. Pour un résumé de ces clichés, voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers*, *op.cit.*, pp. 147-152.

5. La conclusion de son reportage est sans équivoque : « Organisation, terreur et discipline fanatique, cette trinité exagérée avec une sorte de naïveté poétique et barbare, règnent-elles uniquement en Allemagne sur les gens de l'*Unterwelt* ? Les défilés de bannières, les serments cadencés que je voyais et entendais au bal des repris de justice, les hommes de la pègre s'y livrent-ils seuls dans tout le Reich ? Et ce sentiment de supériorité nationale qu'exprimaient si souvent Albert et Dick dans leur rayon d'action, à l'égard des autres pays, est-il l'apanage des souteneurs et des escrocs de Berlin ? [...] la méthode, la violence primitive, l'esprit de soumission sont la chair et le sang de la race allemande [...] » (KESSEL J., *Bas-fonds de Berlin*, *op.cit.*, p. 284).

6. *Ibid.*, p. 162. Albert continue ainsi : « Il n'y a rien de meilleur, rien de plus fort – la discipline allemande. Si nous avons tenu contre le monde entier pendant la guerre, que moi aussi j'ai faite parce que je me suis engagé à seize ans, c'est à cause de la discipline » (*id.*).

7. *Ibid.*, p. 163 et p. 179.

8. *Ibid.*, p. 180 et p. 186.

créature d'acier prête au combat. De manière significative, pour son dernier jour à Berlin, le reporter visite un monument aux morts, dédié au chef de la pègre tombé sous les coups d'un rival. Ce lieu de mémoire n'est pas sans rappeler ceux qui se dressent dans les villes françaises depuis 1918 et Albert avertit Kessel : « Tu pourras faire savoir en France comment nous honorons dans l'*Unterwelt* les hommes comme il faut »¹. Cette crainte d'une revanche allemande s'accroît durant les années 1930, à mesure que les appétits de Hitler s'aiguisent. Si l'on en croit les journaux, la pègre germanique a déjà envahi la France. Des articles de *Détective* déplorent que les prostituées allemandes prennent le métier des Françaises et, en 1939, l'assassin Eugen Weidmann cristallise tous les motifs germanophobes avant de se faire exécuter². La rhétorique de l'insécurité prépare à l'imminent conflit armé.

La présence d'immigrés sur le territoire national s'accompagne de la peur que s'exportent des idéologies et des conflits dans le pays d'accueil. En France, à partir des années 1920, l'opinion publique est sensible aux crimes politiques commis par des étrangers, le plus souvent italiens ou russes³. Fascistes, antifascistes, blancs, rouges règlent leurs comptes loin de chez eux, accréditant la thèse d'un complot de l'Étranger pour déstabiliser le pays. En 1937, les assassinats et les attentats se multiplient. Pour les journaux, il ne fait aucun doute que Moscou ou Rome sont derrière tout cela et, en 1938, une série de décrets est prononcée pour contrôler rigoureusement l'entrée et l'identité des étrangers. Alors que la presse et les romans reflètent la peur d'une violence importée⁴, celle-ci ne se retrouve que discrètement dans *Justin de Marseille* avec Esposito qui ne prend jamais directement part aux mauvais coups. Il envoie ses hommes, il en achète d'autres pour se débarrasser de ses ennemis tandis qu'il reste dans son bureau où est accroché un portrait de Mussolini. Aux États-Unis, la peur des conflits et des idéologies étrangers n'est pas moindre. La chasse aux communistes ou anarchistes – souvent assimilés aux Italiens – qui a débuté par la *Red Scare* se prolonge avec les enquêtes sur les activités anti-américaines. À partir de 1933, on ne compte plus les investigations menées par des organismes privés ; l'opinion publique est alertée sur le danger communiste par les publications du groupe de W.R. Hearst dès novembre 1934. Les commissions McCormack-Dickstein (1934-1937) puis Dies (1938-1944) mènent les auditions et les enquêtes sur la propagande, l'infiltration et les complots nazis ou communistes. L'inquiétude croît avec l'essor du *German Bund* et la découverte, en 1938, d'un réseau d'espions nazis aux États-Unis⁵. Pourtant, les films qui témoignent de cette crainte sont d'abord peu nombreux.

1. *Ibid.*, p. 274.

2. Pour se convaincre de l'utilisation, à des fins de propagande, de l'image de Weidmann, citons simplement le n° 541 de *Détective* de l'année 1939 : « Weidmann se montrait généralement plus préoccupé par l'actualité extérieure que par ses tragiques histoires personnelles. Alors que le juge d'instruction l'interrogeait, il avait fréquemment l'esprit "ailleurs", réfléchissant aux nouvelles internationales dont l'écho lui était parvenu » (p. 4).

3. Voir SCHOR R., *L'Opinion française et les étrangers, op.cit.*, pp. 477-490.

4. Ralph Schor cite entre autres romans *Lilith* (1937) de Marc Chadourne, *Colère sur Paris* (1938) de Pierre Dominique, *Faux passeports* de Charles Plisnier (Prix Goncourt 1937).

5. Ainsi, une lettre de Martin Dies adressée à Hoover et figurant au début du rapport de la commission d'enquête de 1939 constate : « It is apparent [...] that these foreign countries have succeeded in transferring their quarrels and "isms" to our shores. » (DIES M., in *Report of the Special Committee on Un-American Activities, op.cit.*, p. 4 : « il apparaît [...] que ces pays étrangers ont réussi à exporter leurs querelles et leurs "-ismes" dans nos contrées »).

Ceux qui dénoncent la menace d'une organisation fasciste au sein du pays comme *Black Legion* (A. Mayo, 1937) font figure d'exception et ne visent pas directement les régimes européens. En effet, Hollywood prétend rester apolitique¹. D'une part, stigmatiser un public particulier serait une erreur commerciale. L'Italie, l'Allemagne, l'Espagne représentent de trop bons clients à l'exportation pour se les aliéner, d'autant plus que le Code Hays prescrit le respect de l'histoire, des institutions et des dirigeants des autres nations². Le marché intérieur se compose de spectateurs d'origine italienne ou allemande qu'il ne faut pas froisser. D'autre part, après la première guerre mondiale, les Américains penchent pour un isolationnisme qui devrait les préserver des guerres européennes. Qu'il s'agisse des émigrés d'Hollywood, de la communauté juive de l'industrie cinématographique ou simplement des producteurs prudents, tous cherchent à éviter de passer pour des fauteurs de troubles, voulant entraîner les États-Unis dans une nouvelle guerre. Un mois avant l'invasion de la Pologne, Adolph Zukor, de confession juive et fondateur de la Paramount, explique à un journaliste : « I don't think that Hollywood should deal with anything but entertainment. The newsreels take care of current events »³.

Par ailleurs, Hollywood et certains de ses acteurs sont suspectés d'activités anti-américaines. C'est cette suspicion, plus que la peur d'un complot étranger, qui va transformer les truands. À l'heure où le communisme est assimilé à une forme de banditisme, il est plus prudent de prendre ses distances avec toute idéologie étrangère. Dans *The Petrified Forest*, fascistes et communistes sont renvoyés dos-à-dos. Le patron de la station-essence (Porter Hall) appartient par frustration à un groupe d'autodéfense. Le petit homme, qui n'a jamais pu prouver sa valeur à la guerre, se lamente sur sa vie médiocre dans un endroit désert ; il a rejoint les vigilantes par nostalgie de l'esprit de corps et, pris par sa réunion, sera absent durant la majeure partie du film. Plus radicalement, les personnages communistes de la pièce de Sherwood ont disparu⁴. Duke Mantee, quant à lui, est qualifié dans le film de « last great apostle of rugged individualism »⁵, valeur considérée comme spécifiquement américaine, notamment dans un célèbre discours (22 octobre 1928) de Herbert Hoover qui l'opposait aux doctrines paternalistes ou socialistes venues d'Europe. Ni communiste ni fasciste, Duke est selon le grand-père un véritable produit des

1. Sur les conflits et les prises de position politique au sein de l'industrie filmique américaine, voir ELEFTERIOU-PERRIN Véronique, « "The motion picture is potentially one of the greatest weapons for the safeguarding of democracy" : activisme et censure dans le monde hollywoodien des années 1930 », in *Revue française d'études américaines*, n° 102, Paris : Belin, avril 2004, pp. 62-81.

2. « The history, institutions, prominent people and citizenry of all nations shall be represented fairly » (« l'histoire, les institutions, les grandes figures et les citoyens de toutes les nations doivent être représentés avec dignité »).

3. Cit. in ROSS Steve J., « Confessions of a Nazi Spy : Warner Brothers, Anti-Fascism, and the Politicization of Hollywood », in KAPLAN Martin et Johanna BLAKLEY (sous la dir. de), *Warners' War : Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*, Los Angeles : Norman Lear Center Press, 2004, p. 51 : « je ne pense pas qu'Hollywood devrait se mêler d'autre chose que de divertir. Les informations filmées s'occupent des faits d'actualité ».

4. Cf. SHERWOOD Robert E. *The Petrified Forest*, New York : Charles Scribner's, 1939 [1935], notamment p. 10.

5. « Le dernier grand apôtre de l'individualisme acharné. »

États-Unis : « He ain't a gangster ! He's a real old-time desperado. Gangsters are foreigners. He's an American ! »¹

Le changement de l'image des truands s'explique aussi par les accusations touchant certaines stars, notamment James Cagney. Ses démêlés avec la Warner lui valent une réputation de travailleur revendicatif, d'autant plus qu'il s'implique fortement dans la *Screen Actor's Guild* émergente. En 1934, il prend une part décisive dans la fronde des acteurs hollywoodiens contre la « Merriam Tax »². Avec la montée du fascisme européen, il adhère à la *Hollywood Anti-Nazi League* (créée en 1936) et, ponctuellement, soutient les Républicains espagnols par le biais de la *Motion Picture Artists Committee to Aid Republican Spain* (MPAC, présidée par D. Hammett). En 1934, suite à une opération policière contre le « syndicalisme criminel » à Sacramento, on l'accuse d'être en relation avec des organisations communistes. Les démentis sont rapides, Cagney clame son patriotisme³ et l'histoire fait long feu. En revanche, en 1940, après les révélations de l'ancien membre du parti communiste John L. Leech, la star est auditionnée par la commission Dies. Cagney s'en sort blanchi, mais il n'est pas possible de comprendre le virage de plus en plus patriotique de sa *persona* sans cette atmosphère de suspicion. Depuis «*G*» jusqu'à *Yankee Doodle Dandy* (M. Curtiz, 1942)⁴, l'acteur incarne des personnages valorisés dans l'imaginaire national et, quand il revient à son rôle de gangster comme dans *The Roaring Twenties*, c'est pour l'intégrer dans l'histoire du pays⁵. Plutôt que d'être affilié à une idéologie étrangère, Cagney – et avec lui une image associée au truand – s'enrôle sous la bannière étoilée.

Alors que les truands sont « américanisés », l'industrie cinématographique sort progressivement de son isolationnisme politique. Les associations antinazies hollywoodiennes – stimulées par l'afflux des réfugiés allemands et autrichiens – et la MPAC gagnent en importance. En 1939 sort le premier film ouvertement antinazi *Confessions of a Nazi Spy* (*Les Aveux d'un espion nazi*, A. Litvak), produit par la Warner. Ce studio s'était déjà clairement positionné contre le régime

1. « C'est pas un gangster ! C'est un vrai desperado à l'ancienne ! Les gangsters sont des étrangers. Lui, c'est un Américain ! »

2. En 1934, durant la campagne pour le poste de gouverneur de Californie, les studios hollywoodiens soutiennent activement le candidat conservateur républicain Frank E. Merriam contre Upton Sinclair, le journaliste radical. Les producteurs décident de financer la campagne de Merriam en prenant un jour de salaire de leurs employés les mieux payés, ce que Cagney et Harlow, refusent entraînant dans leur révolte d'autres acteurs.

3. Il déclare ainsi aux journaux : « I am proud to call myself a 100 percent American. [...] It certainly would be ridiculous for me to align myself with any communistic, socialistic, Nazi, white shirts, silver shirts or any other un-American movement because I would be the first to suffer should these radical movements and agitations succeed. » cit. in MCGILLIGAN P., *Cagney : the Actor as Auteur*, op.cit., p. 194 : « je suis fier de pouvoir me définir comme un Américain à 100 %. [...] Je serais idiot de m'affilier avec des communistes, socialistes, nazis, chemises brunes ou rouges ou tout autre mouvement anti-américain car s'ils accédaient au pouvoir, je serais le premier à en pâtir. »

4. Cagney y joue sans doute son rôle le plus patriotique, incarnant le compositeur et homme de scène George M. Cohan, figure américaine par excellence. Ce choix de Cagney fut explicitement lié aux accusations de communisme et aux doutes portés sur son patriotisme (voir BRADY Thomas F., « Facts behind "Yankee Doodle Dandy" », *New York Times*, 10 janvier 1943, cit. in SKLAR R., *City Boys*, op.cit., p. 128).

5. Pareillement, Bogart joue des truands de plus en plus patriotiques : deux semaines avant de comparaître à son tour devant la commission Dies, il commence à tourner *High Sierra* dans lequel Roy Earle apparaît comme une figure de l'Amérique profonde, finissant par se confondre avec le Mont Whitney.

hitlérien en fermant ses bureaux allemands en juillet 1934 et refusant tout commerce avec le Troisième Reich. Il produit, durant les années 1940, de nombreux films antinazis qui rencontrent parfois son autre genre de prédilection, le film de gangster. *The Roaring Twenties* mettent en parallèle l'actualité internationale – celle qui aurait dû être cantonnée aux *newsreels* selon Zukor – et le passé américain. Le film s'ouvre sur une image de la Maison blanche et, en surimpression, un globe terrestre qui tourne à l'envers pour remonter le temps. Une série de plans en fondus enchaînés évoque Hitler, l'invasion de la Tchécoslovaquie, Mussolini et la guerre d'Éthiopie, la Crise, l'ère de la prospérité et, enfin, la première guerre mondiale avec une page de journal annonçant « War With Germany ». Entre-temps, une voix *off*, sur le ton du documentaire, lie le présent et le récent passé des États-Unis¹. En ces temps troublés, il faut se souvenir de l'histoire nationale pour prendre les décisions qui s'imposent. Le film reste cependant assez vague quant à l'attitude à adopter, ménageant les isolationnistes et les interventionnistes. Il associe toutefois la guerre et le gangster (Bogart), homme assoiffé de conquête que des personnages américains comme le juge (Lynn) ou le travailleur américain, anciennement *bootlegger* (Cagney), ont combattu. L'habituelle corrélation entre le premier conflit mondial et la criminalité est réutilisée à des fins patriotiques. En germe est présente l'idée que, face à des agresseurs sans scrupule, on peut opposer le *tough guy*, figure populaire américaine qui n'hésite pas à recourir à la force².

D'un refus de l'engagement, on arrive à un appel aux armes par peur de l'étranger. Ennemis à abattre ou meneurs d'hommes, étrangers ou patriotes, menaçants ou séducteurs, les truands servent à embrigader le public. Ces personnages, auparavant facteurs de décomposition sociale, battent le rappel des troupes à l'approche d'un nouveau conflit.

4.2. La pègre, outil communautaire

Les truands n'ont pas seulement une fonction d'exclusion. Ils assurent l'unité de la communauté par l'assimilation des éléments allogènes. Les discours coloniaux les font participer à la construction de la plus grande France, les gangs américains apparaissent comme

1. « Today, while the earth shakes beneath the heels of marching troops, while a great portion of the world trembles before the threats of acquisitive, power-mad men we of America have little time to remember an astounding era in our own recent history an era which will grow more and more incredible with each passing generation until someday people will say it never could've happened at all » (« Aujourd'hui, alors que la terre tremble sous les talons des troupes marchant au pas, alors qu'une grande partie du monde tremble devant la menace d'hommes avides et rendus fous par le pouvoir, nous, Américains, avons peu de temps pour nous rappeler une période étonnante de notre histoire récente avant qu'on ne dise un jour que cela n'a jamais pu exister »).

2. Ce motif est plus explicitement développé dans certains films de Bogart. Dans *All Through the Night* (*Échec à la Gestapo*, V. Sherman, 1942), il incarne un truand, d'abord isolationniste qui, lorsqu'un de ses amis juif allemand se fait assassiner, va combattre et démanteler une organisation nazie. Dans *Casablanca* (M. Curtiz, 1942), il est Rick l'aventurier qui déconseille à un officier allemand de s'aventurer dans les quartiers de son enfance, faisant ainsi référence au passé imaginaire de sa *persona* – celle du truand de *Dead End* par exemple. Dans *To Have and Have Not* (*Le Port de l'angoisse*, H. Hawks, 1944), il est le Capitaine Harry Morgan qui, avant l'entrée en guerre des États-Unis, aide la Résistance française contre la police de Vichy. Celle-ci a des allures de pègre, avec un commissaire balafre et des agents qui dégagent des mitraillettes Thompson. Mais, après tout, les forces de l'ordre deviennent criminelles, qui d'autre qu'un ancien truand peut les combattre ?

un point de passage vers la communauté et la pègre allemande propose une unité – parfois dangereuse – refusée à la République de Weimar. Les truands sont ainsi des outils communautaires, créés par le groupe et l'informant en retour. Ils sont investis de souvenirs collectifs : figures nostalgiques d'une époque préindustrielle ou dépositaires d'une mémoire urbaine, ils se chargent du passé de la culture de masse et de ses consommateurs.

4.2.1. Du gang à la communauté nationale

Les truands, à la lisière de la société, constituent des portes d'entrée pour ce qui est étranger à la culture nationale. Ils servent d'intermédiaires entre la France et le reste du monde. Le Montmartre de Kessel est un microcosme où se mêlent toutes les classes, toutes les couleurs et où résonnent toutes les langues : « on trouve tout l'univers à Montmartre »¹. Plus que la clientèle internationale des établissements, c'est l'imaginaire attaché à ce quartier transgressif qui provoque l'exotisme². Ces quelques rues sont « le symbole du sortilège nocturne »³, c'est-à-dire le domaine de la rêverie, fondement du reportage kessélien. La pègre française, souvent confinée à un quartier, rappelle des contrées lointaines. Pour L. Chevalier, les écrivains comme Mac Orlan ou Eugène Dabit ont découvert que Montmartre était un port, comme la plupart des lieux interlopes⁴. On pense au roman *Quai des Brumes*, mais aussi à Marseille que Cendrars évoque dès qu'il entre dans le bar parisien des « 33 » puis, à partir de Marseille, « vous verrez scintiller de feux nouveaux : Djibouti, Singapour, Colombo, Shanghai et Yokohama »⁵. Montmartre et les bas-fonds deviennent des lignes de fuite. Chez Cendrars, le bar de « L'Ange Bouffaréo » appelle le conte et l'aventure. C'est ici que s'est déroulée « l'histoire du grand rajah »⁶ ; ce tripot n'a pas de lieu précis, il « est tout à la fois la tête et le ventre de la pieuvre géante qu'est la mafia, pieuvre dont les tentacules s'étendent dans toutes les directions »⁷. Les bas-fonds, par leur puissance évocatoire, ouvrent vers l'étranger et transforment Paris en capitale du monde.

Inversement, par l'intermédiaire de la pègre, la France s'exporte et s'impose à l'étranger. Figures d'un exotisme du quotidien dans la métropole, les truands permettent de se familiariser avec les colonies. Notre période d'étude correspond à l'apogée de l'« idée coloniale » – promue par différents groupes parlementaires ou économiques, (« le parti colonial ») – idée selon laquelle les peuples sous domination ne fournissent pas simplement des matières premières et des débouchés commerciaux, mais participent de l'esprit et de la grandeur de

1. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, *op.cit.*, p. 49.

2. Y compris pour les étrangers cloîtrés chez eux : « Il est un lieu auquel rêvent [...] le banquier de New York, dans son bureau, le propriétaire argentin dans sa hacienda, l'industriel allemand dans son usine, le commissaire du peuple dans sa cellule, le comprador chinois sur sa natte d'opium » (*ibid.*, p. 13).

3. *Ibid.*, p. 49.

4. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, p. 224.

5. CENDRARS B., *Panorama de la pègre*, *op.cit.*, p. 60.

6. *Ibid.*, p. 111 : « Oyez plutôt : Il était une fois un riche Rajah qui arrivait tout droit des Indes et qui s'était égaré à Montmartre. »

7. *Id.*

la France¹. Ils ne doivent plus être considérés comme « un fardeau de l'homme blanc » (R. Kipling), mais comme parties prenantes d'une nation indivisible. La promotion de l'idée coloniale en métropole a imprégné une large production culturelle : outre l'Exposition coloniale de 1931², on pourrait citer les innombrables reportages, romans, films, campagnes publicitaires et programmes scolaires qui ont façonné la culture impériale³.

Cet imaginaire est très présent dans notre corpus, ne serait-ce que par la crainte du bagne guyanais. Au-delà de ce repoussoir, les truands ont pour tâche de coloniser ces territoires ; ils servent de guides au public en donnant un aspect métropolitain à ces lieux inconnus. L'exemple le plus évident en est *Pépé-le-Moko*⁴. Dès le premier plan sur la carte d'Alger, la Casbah semble une jungle impénétrable comparée aux quartiers européens bien ordonnés. Cette impression est confirmée par la séquence sur le peuple grouillant et les ruelles tortueuses du maquis urbain puis, à la fin du film, lorsque Gaby lance un dernier regard sur cette masse architecturale, noyée dans une brume blanchâtre, au-dessus de la barre noire des immeubles européens. Le regard du Français ordinaire ne peut percer le mystère oriental alors que, « dans ce dédale, le Moko est chez lui ». Pépé habite les lieux, comme l'indiquent les noms des ruses ou l'écho que trouvent ses joies et ses tristesses dans le quartier. Le truand est intégré à la Casbah, son surnom et son titre (« caïd des caïds ») témoignent de son « orientalisation », mais il installe aussi la France au sein de l'Algérie. Dans les dialogues, la Casbah est sans cesse comparée à Paris et notamment à Pigalle, que Pépé nomme son « bled ». La musique – composée par Vincent Scotto et Mohamed Yguerbouchen – contribue à ce mélange culturel : dès le générique, des notes d'accordéon et de java bien françaises se mêlent à une mélodie arabisante, avant que, au cœur de la Casbah, Pépé et Gaby ne dansent en écoutant un disque occidental pour ensuite, en un dialogue, esquisser une traversée de Paris. La France se superpose aussi à l'Algérie par les images. Discrètement d'abord, quand Pépé saoul veut sortir de la Casbah, un plan sur des escaliers évoque une butte Montmartre orientalisée. Puis, lorsqu'il décide de rejoindre Gaby, des plans en transparence défilent derrière lui, brouillant l'image de la Casbah pour laisser place à celle de la mer. Quand Pépé revient à lui, il est à nouveau devant les escaliers montmartrois à la sortie du quartier algérien, premier seuil vers la métropole. Pour celui qui est emprisonné dans la Casbah, la métropole est synonyme d'évasion : les rêveries du truand parisien investissent Alger ; elles installent le quotidien du public occidental dans l'exotisme colonial.

1. Voir GIRARDET Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris : Hachette Littératures, 2004, pp. 175-199.

2. Rappelons à ce propos les mots de Paul Reynaud dans son important discours d'inauguration de l'Exposition coloniale : « Le but essentiel de l'Exposition est de donner aux Français conscience de leur Empire, pour reprendre le mot des hommes de la Convention. Il faut que chacun d'entre nous se sente citoyen de la plus grande France, celle des cinq parties du monde » (cit. in *ibid.*, p. 185).

3. Voir les chapitres consacrés à notre période dans l'imposant ouvrage de BLANCHARD Pascal, Sandrine LEMAIRE et Nicolas BANCEL, *Culture coloniale en France*, Paris : CNRS Éditions, 2008, pp. 179-367.

4. On pourrait aussi penser à *Quartier réservé* de Mac Orlan, qui nous introduit dans un quartier de prostitution au Maroc, régi de main de fer par un policier français surnommé « le Cheikh » et recouvert de neige qui a « quelque chose de familier » aux yeux du narrateur français.



Vers un autre exotisme : Paris (*Pépé-le-Moko*)



Aux États-Unis, la question ne se pose pas en termes de colonisation, mais d'intégration des immigrants. Le gang apparaît à ce titre comme une sorte d'« interstice culturel ». C'est du moins ainsi que Frederic Thrasher le définit dans sa célèbre étude, *The Gang*¹ (1927). Sans être forcément une organisation criminelle, le gang est un phénomène d'« écologie humaine »² palliant une désorganisation sociale. Il s'agit d'un groupe formé par des jeunes gens dont les besoins ne sont pas satisfaits par les cadres sociaux préexistants. La famille, l'Église, l'école ne proposent pas toujours des valeurs et des pratiques adaptées à l'environnement et à la mentalité de ces adolescents. Le gang leur permet de combler ces lacunes³. Parmi les principales recrues : les enfants d'immigrés, nés aux États-Unis, mais pas encore intégrés à la société américaine alors qu'ils sont déjà étrangers à la culture et aux valeurs de leurs parents⁴. Le gang est un moment intermédiaire de leur vie, avant qu'ils ne rejoignent un groupe social plus large, voire la communauté nationale. Parmi les truands de notre corpus, nombreux sont ceux qui, fils d'immigrés, s'échappent de l'étouffant environnement familial pour se recréer un cadre social plus souple. Louis Beretti a été particulièrement influencé par Thrasher, Clarke se référant à des anecdotes précises recensées par le sociologue⁵. Conformément à *The Gang*, la bande de Louis se crée pour répondre à des manques (la disparition du jeune Little Italy mais surtout l'incompréhension des parents face à la nouvelle société américaine) et n'a pas conscience d'être un gang avant de susciter la convoitise de leurs rivaux⁶ : « It had never been mentioned that they were a gang. They just naturally had coalesced »⁷. La bande n'est qu'un lieu de passage pour Louis, contrairement à Big Italy. Louis sort de sa famille italienne, puis du gang, en

1. THRASHER F.M., *The Gang : A Study of 1, 313 Gangs in Chicago*, Chicago : The University of Chicago Press, 1968 [1927].

2. *Ibid.*, p. 20.

3. « In nature foreign matter tends to collect and cake in every crack, crevice, and cranny — interstices. There are also fissures and breaks in the structure of social organization. The gang may be regarded as an interstitial element in the framework of society, and gangland as an interstitial region in the layout of the city. » (*id.*, souligné dans le texte : « Dans la nature, la matière étrangère a tendance à s'agréger et à former une croûte dans toutes les craquelures, les fissures et les fentes — les interstices. Le gang peut être considéré comme un élément interstitiel dans le cadre social et son territoire comme une région interstitielle dans la configuration de la ville »).

4. *Ibid.*, p. 152 : « The gang [...] is simply one symptom of a type of disorganization that goes along with the breaking up of the immigrant's traditional social system without adequate assimilation to the new » (« Le gang [...] est simplement le symptôme d'un genre de désorganisation qui va de pair avec la rupture du système social traditionnel des immigrants alors qu'ils ne se sont pas parfaitement intégrés au nouveau »).

5. Citons, entre autres, l'histoire des « Silent Three » (*ibid.*, p. 85) qui fait penser au poids de la mort de Little Italy dans la relation entre Louis et Big Italy, ou encore l'évolution d'un des gangs en patrouille de boy-scouts (*ibid.*, p. 337) qui rappelle la phrase en exergue du roman.

6. Ainsi, Thrasher explique : « The majority of gang develop from the spontaneous play-group. [...] It does not become a gang, however, until it begins to excite disapproval and opposition, and thus acquires a more definite group-consciousness » (*ibid.*, pp. 25-26, souligné dans le texte : « la plupart des gangs se forment à partir de groupe de jeu spontané. [...] Cependant, ce groupe ne devient pas un gang tant qu'il ne rencontre pas réprobation et résistance, acquérant ainsi une conscience de groupe plus forte »).

7. CLARKE D.H., *Louis Beretti*, *op.cit.*, p. 41 : « Il n'avait jamais été dit qu'ils formaient un gang. Ils avaient juste fusionné naturellement. »

allant habiter dans un quartier bourgeois et, surtout, en fondant une famille. Il forme avec sa femme irlandaise un exemple de *melting pot* et, symboliquement, il se libère de ses origines et du souvenir de Little Italy dès qu'il s'agit de sauver leur fils¹. Entre sa descendance américaine et le passé européen, le truand n'a pas d'hésitation².

Bien que les truands permettent d'assimiler les éléments étrangers dans la communauté, on ne peut parler d'un véritable échange culturel. De même que l'ascension sociale des gangsters américains demeure limitée, la hiérarchie entre les Français et les peuples colonisés est clairement marquée. Premièrement, l'exploration des colonies par les truands participe d'un préjugé culturel : les pègrins peuvent s'entendre avec les colonisés car ils appartiennent tous deux à des cultures inférieures. Dans l'exotisme des bas-fonds, l'ethnocentrisme colonial se mêle à l'ethnocentrisme de classe. Par ailleurs, comme le remarque Geneviève Nesterenko³, s'il est beaucoup question d'Afrique du Nord dans les films français des années 1930, les Arabes n'y sont pas reconnus. Ceux de la Casbah de *Pépé-le-Moko* sont présentés comme une masse indistincte. Les rôles d'Arabes sont attribués aux acteurs européens d'origine étrangère (tel Lucas Gridoux⁴), Dalio – qui joue Larbi – n'est même pas nommé au générique. Slimane, principal personnage arabe, est une figure double, habillé à l'euro-péenne mais portant le tarbouch et le saroual, participant du pouvoir français mais méprisé par les fonctionnaires qui le traitent de lâche. Il est accepté dans la Casbah, mais n'y a aucun ami. Gridoux joue courbé comme s'il ployait sous sa perfidie et sa soumission.

Quand un colonisé veut s'émanciper, il est rappelé à l'ordre. C'est le cas du « Nègre » (acteur non crédité) dans *Justin de Marseille*, auquel le truand français a tout appris ainsi qu'à ses congénères. Les plans et les dialogues s'attardent sur les coquetteries vestimentaires de ce personnage qui tâche de ressembler à un Blanc et, par vanité, va trahir son bienfaiteur : « vous voudriez qu'il vous fasse mousser, qu'il vous serre la main comme à un député [...] ! », lui lance Line Noro. Le Nègre rejoint le camp d'Esposito (allusion aux appétits éthiopiens de Mussolini ?) et tente de tuer Justin : il redescend immédiatement au rang de « macaque » et est poignardé la nuit même par sa femme. De même, dans *La Maison du Maltais*, film qui se joue pourtant des clichés colonialistes, Mattéo entre dans une bande quand l'un des truands est blâmé par son chef pour avoir voulu travailler à son compte : « Tu restes à ta place », ordonne le patron. Quant à Mattéo, sa place est claire : celle d'un « groom », du « Crouillat ». Pourtant, il prend la tête de la bande et cherche à

1. *Ibid.*, p. 269.

2. Il faudrait accorder plus de place que nous ne le faisons à cet aspect du gang comme cellule communautaire entre la famille et la nation. Notons cependant que Christopher Shannon, dans un court mais stimulant article, examine les mêmes problématiques à propos des rôles de gangsters irlandais de James Cagney. Voir SHANNON C., « Public Enemies, Local Heroes : The Irish-American Gangster Film in Classic Hollywood Cinema », in *New Hibernia Review*, vol. IX, n° 4, hiver 2005, pp. 48-64.

3. Voir NESTERENKO G., « L'Afrique de l'Autre », in LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire et Pierre SORLIN, *Général des Années 30*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1986, pp. 127-176.

4. Né en Roumanie, L. Gridoux (1896-1952) se spécialise dans les personnages de « fourbe métèque » avec, entre autres rôles, Salomon dans *Cartouche* (J. Daroy, 1934) et surtout Judas *Golgotha* (1935) de Duviérier.

recupérer sa femme, mariée à un notable français. Il y renonce cependant et finit par se tuer en soupirant : « je retourne à la maison du Maltais ». En mourant, l'Arabe retourne à sa place attitrée.

Les rapports de domination ne disparaissent pas des communautés formées par les truands. Les bandes criminelles allemandes en sont l'illustration. Elles se substituent aux structures de la République, incapables de garantir une cohésion sociale, mais elles sont une menace d'embrigadement du peuple. Les bandes se constituent sur un double modèle : celle des *Vereine*, et celles issues de la tradition des sociétés secrètes, qui ont émergé au début du XIX^e siècle en réaction à l'occupation française et à la servilité de l'État. Il s'agit d'une résistance à un pouvoir officiel, jugé étranger à la culture et aux peuples germaniques. Des groupes clandestins s'arrogent le devoir de punir les ennemis de la patrie¹. Parmi eux, le tribunal de la Sainte Vehme – évoqué par exemple dans la *Kättschen von Heilbronn* de Kleist – continue à jouir d'une notoriété dépassant les seuls milieux nationalistes, et réapparaît sous une forme canaille avec le procès de *M*. Conformément à la description qu'en fait G. Simmel², ces sociétés secrètes imitent les structures officielles auxquelles elles s'opposent : « Ich fühle mich hier als Staat im Staat, mit dem ich von jeher im Kriegszustand lebte »³, crie Mabuse à Wenk qui le somme de se rendre. Ces organisations se substituent à l'État en compensant leur illégalité par une adhésion émotionnelle plus forte de ses membres. En effet, les *Vereine* participent d'un phénomène culturel plus large dans l'Allemagne de Weimar, celui de la *Vereinsleben* et de ses innombrables associations qui remplacent le lien communautaire que n'a pas su fournir la République. Chaque corps de métier ou groupe social en forme une, y compris les couches les plus marginales de la société⁴. La plupart sont apolitiques et rassemblent leurs adhérents autour d'intérêts communs, comme le sport, prétexte souvent employé par les truands. Certes, ils y rencontrent de futurs complices, mais cette fonction est secondaire. À la différence des associations criminelles américaines – régies par la recherche du profit –, il s'agit surtout de créer un réseau de solidarité ainsi qu'un fort sentiment d'appartenance à un groupe⁵. Pour reprendre une distinction wébérienne, les *Vereine* sont des communautés (*Gemeinschaften*) qui s'opposent à la société (*Gesellschaft*) qu'est la République de Weimar⁶.

1. Voir MAYER H., « Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique », *art. cit*

2. Voir SIMMEL G., *Secret et sociétés secrètes*, Paris : Circé, 1996 [1908].

3. « Je me sens comme un État dans l'État contre lequel j'ai toujours été en guerre. »

4. Comme en témoigne la *Bruderschaft der Vagabunden* (« fraternité des vagabonds ») créée en 1927 par l'anarchiste Gregor Gog et qui est évoquée dans *M*.

5. En témoigne la haine du marginal, l'*Außenseiter*, criminel qui n'appartient pas aux *Vereine*. Sensible dans *M*, elle est explicite dans de nombreux ouvrages sur la pègre, où les asociaux sont ainsi décrits : « Die schlimmsten Feinde der Gesellschaft sind zugleich auch die erbittertsten Feinde der Ringvereine » (ELWENSPOEK C., *Mord und Totschlag*, *op.cit.*, p. 170 : « Les pires ennemis de la société sont également les ennemis les plus acharnés des organisations criminelles »).

6. Bien que nous ne puissions reprendre en détail les réflexions de Max Weber à ce sujet, rappelons que ces concepts sont issus des travaux de Ferdinand Tönnies *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887). En restant fidèle à l'idée de son prédécesseur, Weber enrichit ces deux termes qu'il définit ainsi : « Nous appelons "communalisation" [*Vergemeinschaftung*] une relation sociale lorsque, et tant que, la disposition de l'activité sociale se

Il est certes fréquent d’assimiler les bandes criminelles à des communautés affectives¹. Cependant, dans le cas de l’Allemagne, la base émotionnelle sur laquelle reposent les *Vereine* est surtout une aspiration à l’unité. Le pays, tardivement unifié et fragilisé par la disparition du Reich, est en proie à la discorde. À droite comme à gauche, on attend un homme qui rassemblerait le peuple pour faire correspondre la *Kulturnation* (la communauté culturelle) et la *Staatsnation* (l’État-Nation). Cette aspiration se reflète dans les organisations criminelles dirigées par un chef incontesté. Schränker, dans *M*, prend la tête des diverses corporations de la pègre tandis que Mabuse compare sa bande à une commune (« Eine kleine Stadt stand in seiner Faust [...] »²) et, dans le *Testament*, il apparaît comme un chef totalitaire : « Der Chief denkt an alles, sorgt für alles »³, soupire l’un de ses hommes. Les films de Lang présentent souvent des images de foule rassemblée autour d’un chef truand. Durant le procès de *M*, Schränker prend la parole avec, en arrière-plan, la pègre en rangs serrés. Dans *Mabuse – der Spieler*, le criminel apparaît à plusieurs reprises debout sur une estrade, dominant la foule qu’il agite. Outre la séquence de la Bourse ou du spectacle d’hypnose, on peut évoquer la scène où Mabuse, grimé en agitateur politique, excite les clients d’une brasserie pour intercepter un convoi policier. Dans une salle enfumée, quelqu’un annonce l’arrestation d’un certain Johannes Gutter – vraisemblablement un syndicaliste. Puis, un personnage, auparavant en arrière-plan, monte sur une chaise pour haranguer le peuple, par des mouvements de bras auxquels répondent les mouvements de la foule. Mabuse – car c’était lui – redescend de son estrade ; la foule se précipite dans les ruelles, filmée à hauteur d’homme ; le tir qui abat le traître aux mains de la police vient d’en haut, d’une lucarne ouverte. L’action du peuple dans la rue est donc encadrée par deux éléments supérieurs (l’agitateur, le tir de fusil). Cette révolte semble d’autant plus manipulée que le décor (des barrières, des passages étroits) balise le passage de la foule et que Mabuse, d’un mouvement de main, lui commande de rebrousser chemin. Le chef criminel rassemble le peuple, mais il en profite pour le diriger et satisfaire ses desseins personnels. L’unité est au service de la manipulation des foules.

Le cas de Mabuse n’est pas isolé ; il reflète l’inquiétude, plus large, d’un embrigadement

fonde [...] sur le sentiment *subjectif* (traditionnel ou affectif) des participants d’appartenir à une même communauté [*Zusammengehörigkeit*]. Nous appelons “sociation” [*Vergesellschaftung*] une relation sociale lorsque, et tant que, la disposition de l’activité sociale se fonde sur un *compromis* [*Ausgleich*] d’intérêts motivés rationnellement (en valeur ou en finalité) ou sur une *coordination* [*Verbindung*] d’intérêts motivés de la même manière. » (WEBER M., *Économie et société*, 1. *Les catégories de la sociologie*, Paris : Plon, 1995, p. 78, souligné dans le texte). Weber prend soin de préciser que ces deux notions ne sont pas exclusives. La plupart des relations sociales sont en partie des communalisations et en partie des sociations. Le *Verein* par exemple se fonde sur une entente (*Vereinbarung*) rationnelle par engagement mutuel, mais développe en priorité un sentiment d’appartenance.

1. E. Morin explique l’attrait des gangs au cinéma par le fait qu’ils représentent une liberté « infra-sociale », celle du clan pas encore régenté par la société et répondant aux structures affectives élémentaires de l’esprit humain : participation communautaire au groupe, solidarité collective, fidélité personnelle, agressivité à l’égard de tout ce qui est étranger (Voir MORIN E., « Le revolver », in *L’Esprit du temps*, *op.cit.*, pp. 147-157).

2. JACQUES N., *Dr Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 30 : « il avait une petite ville dans sa main »

3. « Le chef pense à tout, s’occupe de tout. »

des masses¹. Les chefs des communautés affectives n'appuient pas leur légitimité sur la raison, laissée à la morne République, mais sur le charisme, au sens où le définit Weber². Ce type de domination s'appuie sur la fascination qu'exerce un individu sur le groupe. Elle peut se traduire directement par des pouvoirs magiques telle l'hypnose de Mabuse, mais aussi par la réputation fabuleuse du chef. De là, l'importance de la *Moritat* de Mackie Messer ou des conversations des truands avant l'arrivée de Schränker dans *M* : la présentation du chef doit se faire par la rumeur publique puisque son pouvoir repose sur l'admiration de ses hommes. Dans le *Dreigroschenoper* de Pabst, la puissance de Mackie réside dans sa renommée et son image.

Ceci explique la multiplication des miroirs dans le décor ou des plans qui montrent le truand à travers des vitres ou des cadres : ce n'est pas tant Mackie que sa représentation qui fonde sa domination. Comme on l'a dit, la particularité du truand de Pabst est qu'il ne fuit pas les regards. Au contraire, il renverse les rapports de force habituels par des plans en contre-plongée où il est objet et sujet de la vision. Un plan en particulier illustre son charisme. Quand Mackie invite Frau Peachum et Polly à boire un verre, il intime – sans mot dire – à deux voyous de leur laisser la table. S'appuyant sur sa canne (accessoire honorifique qui, durant tout le film, ne lui sert pas à marcher mais à donner des ordres), il se contente de les regarder. Il fixe la caméra de face en une légère contre-plongée, alors que Polly le contemple admirativement et qu'une ampoule entre les deux personnages figure l'aura séductrice du truand.

1. H. Schönemann (*Fritz Lang : Filmbilder – Vorbilder*, *op.cit.*, p. 49) retrouve des images similaires d'agitateur politique chez le peintre expressionniste Magnus Zeller (1888-1972), notamment dans son cycle d'œuvres intitulé « Revolutionszeit » (1920), reflet du même malaise social qui parcourt le film de Lang : la crainte d'un embrasement des foules. On peut, par ailleurs, retrouver cet avertissement à la fin de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin : alors que Franz a cherché – à ses dépens – à intégrer les SA ou la petite communauté égoïste qu'est la bande de Pums, il prend ses distances quand il voit les nazis marcher en rang vers la guerre. Si Franz est sorti de sa posture individualiste, il se méfie aussi des groupes de « bœufs » qui dévoient l'être humain.

2. Weber distingue trois types de domination dont la légitimité peut revêtir un caractère *rationnel* (croyance en la légalité des règlements arrêtés et du droit des dirigeants à exercer la domination par ces moyens), un caractère *traditionnel* (croyance quotidienne en la sainteté de traditions valables de tout temps et en la légitimité des dirigeants traditionnels) et un caractère *charismatique* (soumission extraordinaire au caractère sacré, à la vertu héroïque ou à la valeur exemplaire d'une personne). Voir WEBER M., *Économie et société* 1., *op.cit.*, pp. 289 sqq. Le charisme est plus spécifiquement défini comme « la qualité extraordinaire [...] d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est considéré comme envoyé par Dieu ou comme un exemple, et en conséquence considéré comme un "chef" [Führer] » (*ibid.*, p. 320). La communauté formée par un rapport de domination charismatique est fortement émotionnelle, mais reste très fragile car ne résiste pas à la moindre défaillance du chef, qui doit confirmer son pouvoir extraordinaire. Enfin, le charisme pur est étranger à l'économie, ou du moins prétend l'être. Le charisme doit être au service d'une « mission » et non pas de la réalisation de recettes régulières grâce à une action économique continue. Ce dernier point ne concorde pas toujours avec les chefs des œuvres allemandes : si le Mabuse du *Testament* dédaigne le profit matériel, Schränker cache ses intérêts derrière l'anéantissement d'un monstre et Mackie Messer ne rêve que d'intégrer l'économie quotidienne en devenant banquier.



Des images et des inquiétudes convergentes : *Der Volksredner* (*L'Agitateur*, 1920) de Magnus Zeller et *Dr Mabuse – der Spieler*



Mackie n'a pas besoin d'être un brillant orateur ; il lui suffit d'être contemplé. Sa belle allure, sa réputation et le regard des autres constituent son pouvoir.



La séduction charismatique (*Die Dreigroschenoper*)

De ce fait, le charisme du chef truand est fragile. Tout rapport de domination suppose une croyance en sa légitimité, une volonté d'obéir, mais la participation émotionnelle des adeptes a une importance accrue dans la domination charismatique. Toute remise en cause du pouvoir magique ou de la réputation du chef risque d'anéantir son autorité. Il n'a de puissance que celle que lui accordent ses partisans. Ce point a déjà été évoqué à propos de la fonction critique des films de Lang. On le retrouve chez d'autres auteurs. Dans le *Mabuse* de Jacques, le criminel donne une représentation publique de son pouvoir. Est-ce bien raisonnable de s'exposer ainsi alors qu'il est cerné par la police ? « Es war nötig, denn es war für seine Seele die Kugel, in der sich Ernährungsstoff in konzentriertester Form zusammenpresste. So musste er mit seinen suggestiven Fähigkeiten immer in Berührung mit einer namenlosen Allgemeinheit bleiben »¹. *Mabuse* est une sorte de géant Antée de l'agitation poli-

1. JACQUES N., *Mabuse – der Spieler*, *op.cit.*, p. 88 : « c'était nécessaire : ce contact avec les spectateurs était la nourriture de son âme, la balle où son énergie se concentrait au plus haut degré. Il lui fallait toujours entretenir ses facultés hypnotiques au contact d'une foule anonyme ».



Puissance et fragilité du chef (*die Dreigroschenoper*)



tique : sa puissance extraordinaire ne le sépare pas du peuple ; au contraire, elle le rend dépendant de sa base. Le rapport de force peut rapidement s'inverser, comme le montre la fin du *Dreigroschenoper* de Pabst. Peachum galvanise ses troupes. Il se campe sur une estrade et tient un discours vindicatif. Le rapport de fascination se traduit ici encore par des vues en plongée/contre-plongée, les mendiants levant les yeux vers leur chef. L'ombre portée de Peachum est disproportionnée, figurant l'influence de l'orateur, tandis que des mannequins accrochés rappellent la docilité de l'auditoire. Pourtant, au moment où Peachum dit que la misère possède aussi un pouvoir, la caméra abandonne la contre-plongée pour descendre parmi les mendiants et finit par filmer les jambes de l'orateur. Cette image met d'abord en valeur une mendicante située à l'arrière-plan, comme si les déshérités commençaient à prendre de l'importance. Surtout, elle réapparaît lorsque Frau Peachum arrive avec le journal annonçant la bonne fortune de Mackie, devenu banquier. Le colosse en ombre portée a des pieds d'argile. Peachum descend de son estrade pour arrêter la foule, mais il est submergé. Il disparaît du champ ou se trouve rejeté sur les côtés, réalisant ironiquement l'ordre qu'il a donné auparavant de placer « les plus vilains sur les flancs ». Trace du « pessimisme politique »¹ de Pabst, cette manifestation incontrôlable rappelle la puissance de la foule face au chef charismatique.

Les truands sont donc susceptibles de former des communautés, voire d'incarner une certaine idée de la nation. En Allemagne, ils représentent les aspirations à une unité du peuple, mais aussi les craintes d'une manipulation des masses. En France, ils participent du rayonnement colonial tandis qu'aux États-Unis, ils apparaissent comme des interstices culturels en vue d'une intégration dans la communauté nationale. Investis de valeurs collectives, ils deviennent finalement dépositaires de souvenirs communs.

4.2.2. Au bon souvenir des truands

Les truands figurent une histoire collective² – réelle ou fantasmée – et une mémoire populaire – spontanée ou imposée –, transmise par la culture de masse. Ils sont porteurs d'une nostalgie voire d'un certain folklore, parties prenantes de l'identité nationale³. Cette mémoire prend le plus souvent la forme du bandit préindustriel. Néanmoins, le truand des villes

1. Voir AMENGUAL B., *Georg Wilhelm Pabst, op.cit.*, p. 54.

2. Il n'est pas question de traiter ici des truands comme incarnations d'une « mémoire collective », telle que Maurice Halbwachs l'a étudiée. Nous lui empruntons certes quelques idées, à savoir que la mémoire est en grande partie interpersonnelle, formée par des cadres sociaux – dont participe la production culturelle en tant que superstructure – mais aussi par des conditions matérielles et notamment l'aménagement de l'espace. Ces considérations mériteraient cependant une plus longue analyse alors que nous cherchons seulement à indiquer quelques pistes pour des recherches à venir. Voir HALBWACHS M., *La Mémoire collective*, Paris : PUF, 1950 et *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994 [1925], notamment pp. 130-167.

3. Voir THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 1999. Elle cite à ce propos Ernest Renan qui dans sa célèbre conférence de 1882 intitulée « Qu'est-ce qu'une nation ? », définit celle-ci comme « un riche legs de souvenirs » et « l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements », avant de préciser : « Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime ; les ancêtres nous ont faits ce que nous sommes » (cit. in *ibid.*, p. 12).

peut aussi figurer un passé urbain, dans les romans de Carco, tandis que le gangster américain « momifié » un crime approprié par l'industrie culturelle et ses consommateurs.



«Un brigand mais aussi un héros populaire» (1933)¹

Les bandits de l'ancien temps tel Schinderhannes figurent d'illustres ancêtres dont la communauté doit entretenir l'héritage. À l'ère industrielle, ils représentent d'autant plus un retour aux origines qu'ils sont fermement enracinés dans la terre allemande : « Ich bleib im Hunsrück. Solang ick noch en hohle Baum weiß, in dem ich vertrotze kann »², déclare le personnage de Zuckmayer. La révolte du bandit rhénan est intimement liée à la terre, com-

1. Reproduit in KOSCH Günter et Manfred NAGL, *Der Kolportageroman. Bibliographie von 1850 bis 1960*, Stuttgart – Weimar : Verlag J.B. Metzler, 1993.

2. ZUCKMAYER C., *Schinderhannes, op.cit.*, p. 69 : « Je reste dans la forêt de Hunsrück. Tant que je connais encore un arbre creux où je peux me nicher. »

mençant au printemps, culminant à Pâques et déclinant à mesure que l'automne approche. Schinderhannes symbolise à la fois le réveil du peuple et de la nature germaniques. Ces bandits ruraux, telluriques, ont pu être valorisés sous le Troisième Reich. Ils étaient facilement réappropriés par le *Heimatroman* (roman patriotique) puis par la littérature *Blut und Boden*, et le théâtre *Thingspiel* comme le fut Schinderhannes par Opitz. Ces héros populaires incarnent une nation immuable en dépit de l'avènement de la société urbaine.

Aux États-Unis, les bandits ruraux des années 1930 opposent une résistance illusoire à la modernité. Roy Earle dans *High Sierra* est le dernier représentant d'une époque révolue, celle du mythe de la frontière et de l'Amérique agraire louée par Jefferson. Le bandit a grandi dans une ferme et a accompli sa carrière criminelle en dehors des gangs urbains. Dans le film de Walsh, son premier geste, en sortant de prison, est de quitter le macadam et d'entrer dans un parc pour s'assurer que « l'herbe est toujours verte et que les arbres poussent toujours ». Cette proximité avec la nature donne un aspect résolument passéiste au personnage qui tranche avec les gangsters essentiellement urbains. Dans le roman de Burnett, le premier chapitre est pastoral car rétrospectif. Alors qu'il fait déjà route vers la Californie, Roy pense à son enfance dans les champs, qu'il se figure idyllique : « When Roy thought of the past it was always summer [...], the morning of the world, a true Golden Age »¹. Néanmoins, Roy ne se souvient plus de son comportement violent, indiscipliné, des coups de couteau qu'il a donnés à un autre enfant². Il est un homme du passé, mais d'un passé mythique. L'évocation de l'univers bucolique dans le polar est la contrepartie imaginaire de l'industrialisation et de l'urbanisation américaines. Les bandits dans *Thieves Like Us* ou *High Sierra* sont ruraux mais déracinés, nomades. Ils n'ont ni refuge familial, ni nouveaux horizons où fuir depuis la fin de la frontière (1890). À la confluence du western et de l'histoire de gangsters, la pastorale du bandit recèle la nostalgie d'un paradis perdu et la conscience de l'irréversibilité de l'histoire³. Bogart dans le film de Walsh ne peut revenir à la ferme de son enfance, y compris dans ses rêves où quelque chose le retient hors de ce lieu édenique. Chez Burnett, il se rend finalement compte que l'affection qu'il portait à Velma et à sa famille n'était qu'illusoire : « they had never been real people to him at all, but figments out of a dream of the past »⁴. La seule possibilité de s'évader du monde urbain reste encore la mort, qui signifie alors moins une punition du crime qu'une résignation face à l'irrévocable.

Les représentants du passé ne sont pas exclusivement ruraux. Les villes ayant une histoire ancienne⁵ renferment des truands au croisement de la « fonction Montesquieu » et de la « fonc-

1. BURNETT W.R., *High Sierra*, *op.cit.*, p. 6 : « Quand Roy imaginait le passé, c'était toujours l'été [...], le matin du monde, un véritable âge d'or. »

2. *Ibid.*, p. 9 : « To Roy a few simple scenes represented the "past". Everything else escaped him » (« Pour Roy, quelques scènes seulement représentaient le "passé". Tout le reste lui échappait »).

3. Voir TADIÉ B., *Le Polar américain*, *op.cit.*, p. 106.

4. BURNETT W.R., *High Sierra*, *op.cit.*, p. 225 : « Ils n'avaient jamais été de véritables personnes pour lui, mais seulement le produit d'un rêve venu du passé. »

5. Bien que nous nous intéressions ici à Paris, il faut aussi citer l'exemple de New York, dont Herbert Ashbury dans *Gangs of New York* (1928) retrace l'histoire à travers les bandes criminelles qu'il oppose au crime organisé des années 1930. Les gangs du XIX^e siècle sont profondément ancrés dans leur quartier et défendent moins leurs

tion coelacanthé » que distingue A.-M. Thiesse¹. Ils sont l'expression authentique du rapport entre une nation et sa terre, mais aussi des fossiles vivants, derniers avatars des grands ancêtres constitutifs de l'identité nationale. Les derniers arrondissements de Paris – à la limite de la rurbanisation – recèlent encore des aïeux qui tentent de résister au changement urbain. La capitale s'est transformée durant l'entre-deux-guerres. En 1919, la ville est encore abritée par ses fortifications et on la traverse à pied ; après 1930, elle s'ouvre sur ses banlieues et on y circule en métro, en auto. Elle est une ville tentaculaire où se niche encore la nostalgie du village², à Montmartre ou à Belleville. Les quartiers populaires semblent devoir ne pas changer. Chez Kessel, Cendrars ou Carco, tous les habitants se connaissent et se croisent : « À Montmartre, on est sûr, tôt ou tard, de se retrouver »³, de même que Bouve ne met pas longtemps à retrouver Bobèche dans le quartier des Lilas. Cette clôture de l'espace est une réaction à l'expansion urbaine ; elle place les habitants dans un temps mythique, pur, originel, avant que le peuple ne s'ouvre aux influences pernicieuses⁴. Le truand de ces lieux préservés apparaît comme un survivant de l'âge d'or. Bouve s'identifie à son quartier : « il pouvait entre tous déclarer, en désignant le ciel, la rue et les faubourgs : – C'est à moi »⁵. Lui, qui a bu le sang d'un illustre ancêtre – José le Naufragé – est dépositaire des traditions de la pègre. Il refuse de céder la place aux nouveaux venus et lance un défi au temps : « Ici, ça peut pas changer : on se retrouve et y a pas que le pinard qu'on se met dans la lampe qui a le même goût. Y a nous, d'abord. [...] Et ce qu'on a fait avant, on le refera plus tard, demain ou ce soir, ça n'existe pas »⁶. Le vin, « boisson-totem » de la nation française, allie au niveau mythique le sang, la terre et la résistance au temps. Bouve est viscéralement ancré dans le passé. Il plante son couteau dans le ventre de Bobèche tout comme l'un de ses aînés avait planté son couteau dans le sol en maudissant la fuite du temps. Tuer le « Marseillais » revient à éliminer un rival, mais aussi à combattre une nouvelle ère, celle d'une pègre qui arrive de Province et de Corse. Larder le sol à coups de couteau apparaît comme un enracinement et un refus du changement, de la disparition des fortifs, qui affleure pourtant dès les premières lignes avec le printemps dont les arbres verdissants envahissent l'enceinte parisienne⁷. Le printemps, contrairement à celui de *Schinderhannes*, est moins le signe d'un renouvellement que d'une disparition de l'ancienne génération⁸. Le changement est inéluctable. Après la

intérêts économiques que leurs couleurs, leur réputation, leur identité. Leur brutalité est passionnée et leur délinquance est artisanale comparée à la froide violence du crime industrialisé de l'entre-deux-guerres.

1. Voir THIESSE A.-M., *La création des identités nationales*, op.cit., p. 159.

2. Pour ces représentations concurrentes de Paris, voir COHEN Evelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1999.

3. KESSEL J., *Nuits de Montmartre*, op.cit., p. 55.

4. Sur l'importance du lieu clos dans la mythologie politique de l'âge d'or, voir GIRARDET R., *Mythes et mythologies politiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, pp. 97-138.

5. CARCO F., *L'Équipe*, op.cit., p. 250.

6. *Ibid.*, p. 244.

7. *Ibid.*, p. 207 : « [Le Capitaine] regardait le talus net des fortifications [...]. Les boqueteaux qui bordent la rue de Bagnolet dépassaient la ligne arrondie du talus et, déjà verdissants, ils élevaient, dans le cadre de la fenêtre, une masse dentelée de feuillages que le ciel, par endroits, traversait de trouées limpides.

On était en mars. »

8. Ainsi, lorsque Bouve part commettre un cambriolage, il remarque que « le printemps qui venait répandait

mort de Bobèche, son souvenir ressurgit sous la forme d'une vieille, que Bouve est incapable de tuer. Il devra se résigner à quitter sa bande, son quartier et son existence criminelle.

Le Paris de la pègre est hanté par les truands de la vieille école. Le Milord des *Innocents* retrouve ses anciens acolytes, qui ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, et croit voir le spectre de l'Edredon dans les bars. Fantômas et Chéri-Bibi ressurgissent alors qu'on les croyait enterrés. Ces évocations peuvent avoir des motivations individuelles. Comme le remarque L. Chevalier¹, des écrivains tels Carco ou Mac Orlan ne se contentent pas de décrire Montmartre comme des visiteurs ; ils y attachent une forte charge affective car ils y ont vécu les années les plus importantes de leur vie : leur jeunesse. Pour ces auteurs, Montmartre est un lieu de mémoire. Le premier roman de Carco, *Jésus-la-Caille* (1914), a été écrit à Nice, après les années de bohème, à partir des souvenirs de l'écrivain. Si cette veine nostalgique connaît un certain succès, c'est aussi qu'elle correspond à un besoin plus large, engendré par la première guerre mondiale. Le choc sanglant qui a fait entrer la France dans le XX^e siècle incite à mythifier la période précédente, qu'on a nommée la Belle Époque. Les voyous de Carco, Fantômas et Chéri-Bibi sont des créatures apparues dans les journaux d'avant-guerre et les récits d'apaches. Ils sont les enfants de Casque d'Or et du roman-feuilleton. Ils sont des figures intermédiaires, un pied posé dans chaque siècle, mais la tête tournée vers le passé.

La charge mémorielle des truands en tant que produits culturels se manifeste plus tardivement aux États-Unis, quand les gangsters ne sont plus un danger mais un souvenir. L'exemple en est donné par Cagney dans *The Roaring Twenties*. Le film débute par un carton qui affirme l'utilité de l'œuvre comme le faisait *Little Caesar* ou *Scarface*, mais en déplaçant son intérêt : « Bitter or sweet, most memories become precious as the years move on. This film is a memory... »². Aux pressants appels à combattre le gangstérisme a succédé une *commémoration*. Plutôt qu'une reconstitution historique, on évoque une mémoire, celle de la culture de masse. Les séquences historicisantes ne prétendent ni à l'analyse ni à l'explication du passé, mais seulement à une communication efficace. Les fondus enchaînés et les surimpressions transforment en évidences les relations entre les éléments juxtaposés. L'emploi de John Deering en voix *off* donne le ton. Commentant les bouleversements de l'après-guerre, il n'adopte pas l'attitude objective, posée d'un historien. Le public connaît surtout la voix de Deering en tant que commentateur sportif et il parle comme pourrait le faire un journaliste des actualités filmées. L'*entertainment* s'empare de l'histoire récente.

Ces gangsters appartiennent moins à l'histoire criminelle des États-Unis qu'à celle d'un genre filmique³. *The Roaring Twenties* reprend de nombreux clichés du *gangster movie* (le retour de la guer-

une mollesse que les grands murs de soutien de la gare semblaient jaloux de contenir » (*ibid.*, p. 230). Cette influence délétère persiste après le meurtre de Bobèche : « Bobèche, dont ils gardaient le souvenir, agissait lentement sur eux et, en même temps que cette influence, ils subissaient celle du printemps qu'ils respiraient dans l'air tendre et léger » (*ibid.*, p. 243).

1. Voir CHEVALIER L., *Montmartre du plaisir et du crime*, *op.cit.*, p. 217.

2. « Doux ou amers, la plupart des souvenirs deviennent précieux à mesure que les années passent. Ce film est un souvenir »

3. Concernant la production française du XIX^e siècle, Dominique Kalifa consacre quelques pages à la mémoire populaire du crime, informée par la littérature et les faits-divers. Fonctionnant par réactivations des grandes figures criminelles et une perpétuelle « intertextualité » (lorsque les journaux évoquent un « nouveau

re, l'ascension et la chute, l'ancien ami devenu juge, la mort devant l'église, etc.) et des discours qui l'accompagnaient. Surtout, il emploie la *persona* de Cagney comme une archive. Depuis dix ans, celui-ci incarne l'ennemi public. Son image suffit à solliciter la mémoire des spectateurs. Lors d'une séquence résumant l'ascension des truands, se mêlent plusieurs *stock-shots* dont des images tirées d'*Angels With Dirty Faces*. Dans le film de Curtiz, ces plans récapitulaient la carrière de Rocky, le faisant passer de la rue aux premières pages des journaux ; chez Walsh, ils le transforment en document. La réutilisation des mêmes images à quelques années d'écart fait passer de la représentation du crime à la mémoire de cette représentation. Le gangster n'est plus une menace imminente, prête à entrer dans le foyer. La truanderie de Cagney a été momifiée par le cinéma. Les truands, en tant que produits culturels, appartiennent au passé de leurs consommateurs. Walsh reprend cette idée dans *High Sierra*, lorsque Roy fait la connaissance de ses jeunes complices. L'un d'eux ne peut cacher son admiration : « One time, when I was only a kid, I seen your picture in the paper »¹. Dans la première séquence, le journal laissé à terre avec la photo de Roy l'indiquait déjà : ce bandit est un être de papier jauni. En 1941, le truand est un vestige de la culture de masse.



Représentation du truand ou de la culture de masse (*High Sierra*) ?

Cartouche », un « Troppmann berlinois » ou un « émule de Lacenaire »), les articles de presse lient l'événement immédiat aux grands motifs et catégories de la mémoire populaire, vidant l'événement de sa complexité au profit de l'émotion qu'il peut susciter. Voir KALIFA D., *L'Encre et le sang*, op.cit., pp. 275-280.

1. « Une fois, quand j'étais encore gamin, j'ai vu votre photo dans le journal »

Les truands, autrefois mauvais sujets, remplissent une fonction de cohésion sociale en représentant un passé, national ou culturel. Cette réécriture de l'histoire transforme des figures de la contestation en gardiens d'une tradition conservatrice. Fossilisés, ces personnages sont plus consensuels, bien que leur dimension critique n'ait pas complètement disparu : le passé qu'ils représentent est pointé comme illusoire.

Les truands sont des artefacts de la transformation sociale. Ils peuvent mettre à jour la caducité de la morale, des pratiques et des représentations traditionnelles dans le monde moderne. Ce faisant, ils servent aussi de guides dans cette nouvelle société. Ils y introduisent des valeurs transgressives ; ils indiquent comment se comporter face aux changements qu'ils représentent. L'ascension de nouvelles classes sociales, l'avènement de la société de consommation, l'émancipation féminine ou les rapports avec l'étranger : autant de domaines où les truands proposent des exemples de relations sociales. Leurs utilisations ne sont ni homogènes ni forcément progressistes. Les gangsters américains incarnent de fortes individualités qui doivent finalement se plier aux règles de la communauté ; les truands français peuvent aspirer à un retour à l'ordre tout en cédant à des changements inéluctables ; la pègre allemande reflète un désir d'unité qui peut devenir une manipulation des masses. À chaque fois, ces personnages présentent au public un échantillon de comportements. Représentants d'une collectivité et instruments de son changement, ils finissent par incarner les souvenirs de leurs consommateurs.

CONCLUSION

LES DÉMONS DE LA LIBERTÉ ?

EN COMMENÇANT CETTE ÉTUDE, nous avons pour dessein de mettre en évidence l'ambiguïté des représentations du truand. Passant de l'échafaud au fauteuil du patron, du statut de paria à celui d'emblème national, sa figure s'est avérée protéiforme et se prêtant à de multiples utilisations. Par la profusion des apparences qu'il revêt et des sentiments qu'il suscite, le truand mériterait d'être qualifié de démon du crime. Cette expression recouvre trois fonctions majeures du truand : affective, transgressive et révélatrice. Elle se rapporte d'abord aux figures de criminels absolus comme Mabuse¹ ou Chéri-Bibi, souvent diabolisés. Les truands inspirent la peur. Ils sont l'incarnation du Mal et doivent être combattus comme tels. La figure d'un truand démoniaque rappelle le rôle crucial que jouent les croyances et les affects dans l'économie du contrôle social. Alors que, depuis le XVIII^e siècle, les discours juridiques et policiers se sont efforcés d'apparaître fondés en raison, donc justifiables et disputables par chaque citoyen, le respect des lois a continué à s'imposer par les sentiments que provoquent les représentations des peines et des criminels. La politique n'a jamais renoncé à ses armes esthétiques. Cet aspect est important car il a déterminé la manière dont le crime et le pouvoir pénal ont été mis en scène. Leur exhibition, leur occultation, et plus encore les diverses façons de suggérer tout en voilant le spectacle ont eu à charge de choquer le public, de l'inquiéter ou de satisfaire ses envies de vengeance et de violence.

Cependant, ce nom s'applique aussi à des personnages beaucoup plus séduisants, tel Pépé-le-Moko que Slimane appelle « fils du diable » pour expliquer la sympathie dont il jouit. Le truand est le tentateur, faisant miroiter la séduction de l'interdit. Cette transgression est d'autant plus attirante qu'elle est limitée et sans danger. Elle ne dure que le temps d'un film ou d'un roman. Elle séduit surtout un public respectueux des lois, qui n'oserait pas les enfreindre autrement que par une identification bénigne aux mauvais garçons². Le démon du

1. Au demeurant, *Dr. Mabuse – Le démon du crime* est le titre français de *Dr. Mabuse – Inferno* de Fritz Lang.

2. Outre les réflexions de G. Bataille dans *L'Érotisme*, on peut aussi se rappeler les propos d'Edgar Morin qui explique le succès des films de gangsters par la création de doubles cinématographiques valorisants pour le public : « Les exaltantes aventures cinématographiques répondent à la médiocrité des existences réelles : les

crime est aussi trompeur. Sa transgression est paradoxale car elle peut se révéler coercitive. Le truand peut aider à assujettir son public car il est, en quelque sorte, l'envers du contrôle social ; il est l'ange damné des autorités qui s'appuient sur cette figure pour justifier leurs actions. Il fait admettre la croisade contre le crime. Dès lors, cette figure appelle à distinguer les contestations qu'elle représente : certaines, les plus superficielles, peuvent facilement être instrumentalisées par le contrôle social, tandis que d'autres – plus discrètes, parfois moins séduisantes – subvertissent profondément les relations de pouvoir.

Toutefois, si le truand réussit à toucher le public, c'est aussi parce qu'il joue sur ses inquiétudes et ses désirs. Il est le démon d'une époque en ce qu'il incarne la mauvaise conscience et les sentiments peu avouables de ses contemporains. Il pointe les éléments problématiques, douloureux de la vie sociale qui sont tus ou rejetés dans la sphère de l'illégalité. En les incarnant, il les dévoile et les met au centre du débat. Il met à son tour la société en examen : « Was soll der tun, dem der Staat den Prozeß macht ? Er soll dem Staat den Prozeß machen »¹, écrivait Brecht en 1929. Le truand est une sorte de démon socratique, qui pousse à interroger les normes et les évidences. L'œuvre qui le met en scène peut faire le procès de la société qui l'a condamné.

Ces fonctions du truand parcourent les différentes utilisations qui ont été relevées pour ce personnage. Elles fondent plusieurs idées auxquelles notre travail aboutit, concernant la flexibilité de cette figure et le fonctionnement de la culture de masse. D'une part, le truand apparaît comme étant au croisement du contrôle social et de sa critique. Il n'est ni oppressif ni révolutionnaire. Il occupe une position intermédiaire. Par sa malléabilité, il joue un rôle de régulateur dans les relations de pouvoir. Il permet d'inculquer des règles légales ou sociales mais, en même temps, il offre toujours une échappatoire. Il invite à une transgression qui, justement parce qu'elle est limitée, ne conduit pas à un bouleversement total, à la révolution ou au chaos social – comme pourrait le faire Mabuse dans *Le Testament* si on ne l'arrêtait pas. La plupart des truands représentent un désir de liberté, mais aussi les dangers de cette liberté donc ses limites. Ils appellent à la responsabilité du public et participent d'une redistribution des pouvoirs. D'autre part, l'industrie culturelle dont le truand est un produit n'est pas asservie aux autorités et aux discours établis. Loin d'être strictement normée, elle abrite une part de créativité et de subversion. Elle repose sur une logique du divertissement à la disposition du public. Elle joue largement sur ses émotions en l'inquiétant ou en le séduisant par des plaisirs transgressifs. Elle se sert des modèles de contrôle et de surveillance, mais elle les déjoue afin de rendre l'action trépidante et flatter les penchants contestataires du public. Bref, l'industrie culturelle exploite les relations de pouvoir et leurs dispositifs à ses propres fins. À partir de discours, d'appareils et de pratiques coercitifs, elle engendre des œuvres équivoques, porteuses d'une inventivité esthétique. Ces quelques idées générales se retrouvent dans les distinctions que l'on a pu faire entre les diverses aires culturelles (les spécificités

spectateurs sont les ombres grises des spectres éblouissants qui chevauchent les images. » (MORIN E., *L'Esprit du temps 1*, op.cit., p. 148).

1. BRECHT B., *Werke, Schriften 1, 1914-1933*, op.cit., p. 357 : « Que doit faire celui à qui l'État fait un procès ? Il doit faire un procès à l'État ».

françaises ; les périodes autoritaires d'après 1933 en Allemagne et aux États-Unis), entre les logiques de contrôle (le truand isolé ou omniprésent) et les modalités de représentation (le truand exhibé, caché ou discret).

Ces démons du crime n'ont pas tous été rejetés dans les Enfers, loin s'en faut. L'« hypothèse répressive » dont parle Foucault n'est pas plus valide pour la criminalité que pour la sexualité¹. L'interdit, la censure, la dénégation et l'exil de la délinquance dans une sphère circonscrite existent, mais ils sont à considérer comme les pièces d'un mécanisme plus large de mise en discours du crime. Alors que les supplices – signe d'une intervention ponctuelle des pouvoirs – disparaissent, le criminel est observé, repéré et classifié. L'inflation des énoncés criminologiques a multiplié les criminels et les a fait apparaître au sein de la population. On a vu que ces théories scientifiques n'étaient étrangères ni aux pouvoirs établis (elles peuvent justifier les mesures de contrôle ; les criminologues peuvent vouloir se concilier le régime, comme sous le Troisième Reich) ni à la culture de masse (elles rejoignent certains préjugés populaires, elles servent la caractérisation des personnages). Que leurs utilisations aient été politiques ou triviales, ces conceptions ont imposé l'idée d'une menace omniprésente et donc d'un nécessaire contrôle homogène.

Ces schémas généraux de la logique disciplinaire sont toutefois à moduler. La spécificité du truand français par rapport à ses confrères allemands ou américains constitue un premier clivage notable. Alors que le *Berufsverbrecher* et le gangster se rencontrent à tous les niveaux de la société, il demeure à l'écart du reste de la population. Il peut s'agir de la marque d'infamie que portent les forçats, tel l'innocent Palas des *Chéri-Bibi*, mais aussi d'un cloisonnement social : les classes dangereuses sont distinctes des classes laborieuses, elles sont cantonnées au milieu criminel qui détermine toute leur existence et leur interdit une véritable ascension sociale. Ce cloisonnement se traduit en des termes spatiaux, avec les nombreux « quartiers réservés » qui abritent la pègre des œuvres françaises. Au-delà des réalités historiques, il s'agit d'une vision fortement idéologique. Kessel, quand il enquête à Berlin, est informé que l'*Unterwelt* est beaucoup plus étendu que les bas-fonds parisiens. Les truands ne se cachent pas ; ils portent fièrement l'insigne de leur *Verein*. Pourtant, Kessel décrit un milieu essentiellement hermétique, sorte de cercles des Enfers et de labyrinthe. Il voit la pègre allemande à travers le prisme français de l'isolement. Dans ces espaces circonscrits, même l'évasion est envisagée dans une logique d'exil, et par conséquent de cloisonnement. Dans le film de Duvivier, après que Pépé a échoué une première fois à sortir de la Casbah, Tania (Fréhel) lui conseille de faire comme elle : « je change d'époque ». Un gros plan montre un phonographe que remonte Tania ; la caméra change d'angle et s'arrête sur une photographie de Fréhel jeune (son « ça-a-été » dirait Barthes) puis revient sur le phonographe qui démarre : le temps a été remonté, le cinéma peut remettre en marche le passé archivé par le disque et par la photographie. Une chanson d'avant-guerre, un succès de Tania dans sa jeunesse, se met à résonner : *Où sont-ils, les copains ?* évoque une époque montmartroise révolue. L'« acousmachine » qu'est le

1. Voir FOUCAULT M., *La Volonté de savoir*, op.cit., pp. 9-22.

phonographe n'ouvre pas une faille de liberté dans l'espace clos de la Casbah ; elle ne fait que renvoyer à une autre sphère tout aussi fermée, celle du passé. Les truands français, dans les romans de Carco par exemple, sont des fantômes d'avant-guerre. Ils ne se rencontrent plus au coin de la rue, mais seulement dans les souvenirs ou les endroits consacrés.

Cet isolement concorde avec la conception foucauldienne de la délinquance. Elle tranche avec les visions d'une pègre envahissant tous les quartiers de Paris que Louis Chevalier a relevé dans les romans du XIX^e siècle, comme un reflet de l'inquiétude qu'inspiraient les classes laborieuses. La crainte d'une révolte populaire n'a pas disparu dans l'entre-deux-guerres, mais les stratégies idéologiques ont évolué. Les truands français doivent rester étrangers aux masses populaires, qui ne peuvent se reconnaître dans ces héros noir¹. Si ces personnages semblent si bien correspondre aux thèses de Foucault, c'est que *Surveiller et Punir* ne s'intéresse qu'au système pénal français² et laisse de côté les autres aires culturelles. Cependant, on pourrait nuancer la pensée foucauldienne en remarquant que ce cloisonnement n'empêche pas une certaine forme, bénigne, d'identification. Quand il est isolé, qu'il relève du domaine du folklore et de la nostalgie, le truand perd de son caractère menaçant, auprès du public et du pouvoir, pour remplir les fonctions d'un illustre aîné. S'il n'est plus un danger proche, qui rôde dans les faubourgs et les faits-divers, il peut devenir une figure consensuelle et mémorielle, dont la charge subversive est désamorcée, mais à laquelle la communauté peut se référer.

Curieux destin que celui des voyous français qui, longtemps exclus, vont progressivement servir d'emblèmes nationaux face aux étrangers ou aux avatars de la modernité. Il resterait de nombreux aspects à étudier dans cette « nationalisation » de la pègre. La spécificité du star-système du cinéma français, par exemple, a pu participer de cette représentation. Alors que les stars américaines tendent à incarner des figures universelles, les vedettes de l'Hexagone, travaillant dans un marché plus limité, deviennent souvent des emblèmes nationaux ou de ambassadeurs de la France à l'étranger. Ils sont présentés comme ayant su rester plus simples, plus proches du peuple que les acteurs hollywoodiens. L'importance du décor et de l'atmosphère des films français, la tendance à filmer les acteurs en plans larges, avec une plus grande profondeur de champ que dans les productions américaines, tout ceci a contribué à ancrer la star française dans son environnement, dans un lieu qui est la France et souvent Paris. Jean Gabin, pour ses premiers grands rôles à l'écran, a débuté comme mauvais garçon parisien (*Paris-Béguin*, *Cœur de Lilas*) avant de mettre un pied dans les colonies françaises. Plus tard encore, au fil des ans, il prendra des allures de patriarches, finissant par incarner un intègre Président du Conseil (*Le Président*, Henri Verneuil, 1961). L'ancien voyou devient un mythe national, comme le remarque André Bazin à sa mort : « il était lui aussi une certaine idée de la France »³.

L'Allemagne et les États-Unis n'ont pas isolé leurs truands aussi fréquemment que la France. Figure d'un danger omniprésent ou d'une possible ascension sociale, le criminel peut pénétrer toutes les sphères. Il s'est échappé des bas-fonds et justifie des contrôles de plus en

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, *op.cit.*, pp. 335-336.

2. Voir *ibid.*, p. 40.

3. BAZIN André, « Jean Gabin et son destin », *art.cit.*, p. 79.

plus étendus. Nous avons insisté sur le mouvement pendulaire qui, par les succès des truands, prépare les reprises en main policières. Ainsi, on peut distinguer deux phases dans ces pays qui, après une période de faillite institutionnelle, connaissent une vague autoritaire qui n'est pas sans influence sur la production culturelle. Il est intéressant de relever qu'alors les figures d'un truand exclu, fugitif et exilé se multiplient. La logique de l'isolement ne disparaît pas avec la mise en place d'un pouvoir disciplinaire. Elle le complète et sert des desseins de propagande puisque le truand, ainsi mis en exergue, apparaît comme un trophée de choix pour les autorités policières. Si les productions culturelles de la *war on crime* et du Troisième Reich ont fréquemment été comparées pour leur glorification du policier, il faut cependant se garder de les assimiler. Le corpus américain, d'une part, ne désigne jamais un ennemi public en fonction de sa race, mais toujours en fonction de ses actes – en particulier s'il commet un crime fédéral. D'autre part, il est notable que les œuvres américaines sollicitent fréquemment l'assentiment du citoyen en tant qu'électeur. Contrairement à la production de la période nazie – où cette possibilité n'est même pas envisagée –, on souligne que c'est au peuple de déclarer la guerre au crime.

Si la prolifération des figures criminelles sert une logique disciplinaire, on peut aussi considérer ce phénomène sous l'angle d'une redistribution des pouvoirs. En effet, en avertissant le public, en l'informant sur la criminalité, en lui apprenant à reconnaître le truand, ses mœurs et ses ruses, la production culturelle incite chacun à participer à cette grande entreprise de surveillance. Les détectives privés de la Prohibition et la traque menée par les truands de *M* ne sont pas autre chose qu'un contrôle social qui s'exerce en marge des autorités officielles, jugées dépassées. Même la surveillance panoptique doit, selon les théories de Bentham, pouvoir revenir aux citoyens, empêchant ainsi les utilisations tyranniques de cette technique¹. Cette influence des spectateurs sur la justice et la police a été évoquée dans le chapitre sur la publicité de la mise à mort : en assistant à l'exécution, le public peut tempérer les excès du pouvoir et jouer ainsi le rôle d'un « panoptisme inversé ». Par ailleurs, dans les films qui miment les dispositifs de surveillance, quand la caméra se confond avec l'œil de la loi, le spectateur ne peut-il pas – par le processus d'identification primaire évoqué par C. Metz – se faire le sujet de la surveillance ? Dans cet embrigadement du public, invité à prendre en charge le contrôle policier ou à s'identifier à lui, l'intériorisation de la surveillance est indéniable, mais ne s'agit-il pas aussi d'une participation démocratique au dispositif disciplinaire ?

L'hypothèse est tentante. Elle permet de considérer l'industrie culturelle non pas selon une logique d'asservissement mais d'interaction avec le public à l'ère de la démocratie de masse. Elle rejoint également les propos de Nelly Wolf qui voit dans le pacte narratif – et surtout dans le pacte de lecture romanesque – une reproduction imaginaire du contrat démocratique². Le roman policier pourrait ainsi figurer l'assentiment du citoyen à une discipline qui permet le fonctionnement de toute démocratie. On peut en outre réinterpréter dans cette perspective l'aspect relativement consensuel des truands français. La pègre hexagonale met

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et punir, op.cit.*, pp. 241-242.

2. Voir WOLF N., *Le Roman et la démocratie, op.cit.*

moins fréquemment en cause les institutions policières et judiciaires que dans les autres pays. Certains criminels comme Chéri-Bibi dans *Le Coup d'État* en viennent à défendre l'héritage de la révolution bourgeoise de 1789 : n'est-ce pas le signe que la démocratie républicaine est durablement acceptée ? Cet assentiment est sans doute un peu contraint puisque l'isolement du voyou français le tient à l'écart des conflits sociaux. Plus généralement, il n'aime pas que l'on bouleverse les hiérarchies criminelles ou sociales, il aspire à un retour à l'ordre. Il se souvient bien d'avoir été plus récalcitrant, mais c'était dans sa jeunesse, avant la guerre et l'union républicaine. En revanche, pour l'Allemagne, les tensions qui parcourent la production culturelle de Weimar – entre revendications égalitaires et déceptions –, la place faite dans les œuvres aux processus d'interprétation et de participation du public, ou encore les craintes des censeurs face aux libertés qu'on laisse à une population encore mineure relèvent plutôt des hésitations propres à une jeune république. Inversement, cette répartition des pouvoirs disparaît avec l'avènement du Troisième Reich : les détectives et les surveillances populaires tournés en ridicule tout comme l'exil des *Krimis* reflètent une confiscation étatique du contrôle social.

Pour autant, il ne faudrait pas considérer trop naïvement ce partage. Michel Foucault a pris soin de distinguer le discours égalitaire, ses cadres formels et juridiques, des mécanismes effectifs du pouvoir instaurés par les Lumières. La relation disciplinaire s'oppose à la relation contractuelle, par son irréversibilité ou par le lien intime qu'il crée entre les individus. La discipline mine le pacte social ; elle est une sorte de « contre-droit », insiste Foucault¹. Le roman policier serait un instrument de cette hypocrisie, à moins que – comme le suggèrent les travaux de N. Wolf – il ne se fasse l'écho des contradictions et des débats qui agitent toute démocratie. Les polars pourraient ainsi représenter les discordances entre l'idéal démocratique et les pratiques quotidiennes, tandis que les romans de gangster – qui s'apparentent parfois aux romans d'éducation – refléteraient les tensions entre les discours égalitaristes officiels, les inégalités sociales effectives et l'ambition individuelle d'une jeune génération voulant faire carrière dans le monde, et ce, par tous les moyens.

Toutes ces instrumentalisation ne sauraient toutefois nous faire négliger un autre aspect de ces fictions : l'occultation des figures criminelles. Les œuvres ont souvent fait disparaître les truands pour éviter qu'on les glorifie ou qu'on les imite. Toutefois, ces personnages ont continué d'agir en coulisses. En les occultant partiellement ou totalement, on leur a donné une charge suggestive plus forte. Il a fréquemment été question de la censure, institutionnelle ou culturelle, qui doit conformer les œuvres exigences du pouvoir et aux goûts du public. L'industrie cinématographique – par le caractère « immédiat », « vivant » de ces spectacles, les rassemblements qu'ils occasionnent et les capitaux qu'ils mettent en jeu – a fait l'objet d'une surveillance particulière, qui a souvent déterminé les représentations des truands. Toutefois, il faudrait peut-être insister sur la fécondité de ces ellipses. D'un point de vue formel d'abord, les interdits concernant la brutalité, ont contraint à l'inventivité stylistique. Les mises à mort

1. Voir FOUCAULT M., *Surveiller et punir*, op.cit., pp. 258-259.

et les violences devaient être reléguées dans les coulisses, ne pas trop s'afficher, se faire trop sanglantes ou trop explicites. Elles ont donné lieu à des utilisations ingénieuses du hors-champ, des ombres, des sons *off* ou, en littérature, à un effet de silencieux fondé sur des ellipses narratives, des euphémismes et des déplacements lexicaux. Il ne s'agit pas là d'un simple contournement de la censure, mais d'une rentabilisation esthétique de l'interdit. Le Code hollywoodien, par exemple, était une incitation à l'inventivité car il pouvait donner lieu à des interprétations, des négociations au cas par cas et surtout parce qu'il se contentait de relever les sujets tendancieux et les motifs à éviter, sans s'occuper de la manière de filmer, du style de l'œuvre. Ces occultations ont permis de contenter la frange puritaine du public, mais aussi les amateurs de sensations fortes. En dépit des discours sur la civilisation, le goût pour la violence n'a pas disparu ; il est même rentable. Les éclipses et les détournements n'ont pas édulcoré ces spectacles ; ils ont renforcé leur puissance suggestive. La punition ou la menace des truands ont d'autant plus impressionné le public qu'ils étaient cachés.

C'est en effet du point de vue de la réception que l'occultation des truands s'est révélée la plus féconde. Ce sont ces lacunes, ces non-dits et ces « irreprésentés » qui ont fait travailler l'imagination du public et suscité l'ambiguïté. Ces zones d'ombre ont joué un rôle de coercition et d'émancipation. Elles ont fait peser la crainte d'une violence en coulisse, toujours prête à se déchaîner, ou la menace d'un criminel invisible et omnipotent. Elles ont également suggéré quelques échappatoires aux dispositifs de contrôle. Le hors-champ et les sons en *off* a pu soustraire les truands au regard panoptique. En littérature, les silences se sont révélés particulièrement significatifs. Ils ont engendré une tension entre l'écriture romanesque et la nécessité de se taire. Parce que le truand ne se raconte pas facilement, ses mots ont une valeur particulière. Ils en deviennent parfois explosifs. Les silences ont pu également prendre une charge critique. Les discordances entre les journaux et le récit romanesque dans *Thieves Like Us* indiquent en filigrane une zone d'ombre où se sont réfugiés d'autres criminels, à savoir les citoyens respectables. Toutes ces ellipses sont des îlots de significations, en marge des discours établis.

On pourrait distinguer, dans l'ensemble, les truands ostentatoires et les truands discrets. Les premiers commettent de hauts-faits et donnent lieu à des mises à mort éclatantes, qui servent le pouvoir pénal ou contribuent à la gloire du crime. Ils peuvent être pittoresques ou absolus, terrifiants et séduisants. Ils sont les avatars de la nouvelle culture de consommation et sont parties prenantes des discours sur le crime, quand bien même ils en font la critique. Un des premiers truands de cette famille qui apparaît dans notre corpus est le « Glad-rags Kid » de *Boston Blackie*. Comme son nom l'indique, ce jeune voyou un peu efféminé prend un soin particulier à sa tenue¹. Il s'achète une voiture rutilante, se vante dans les journaux d'être un homme de main venu de New York, alors que « the Glad-rags Kid was a gunman on paper only »². Il vit aux crochets d'une criminelle plus sérieuse, très discrète. Ironiquement, « Alibi Ann » s'est amourachée de ce truand d'apparat, mais il forme avec elle une union libre, passant peu de temps au foyer conjugal, s'attirant le blâme du très victorien Boston Blackie et de sa femme.

1. BOYLE J., *Boston Blackie*, *op.cit.* p. 207.

2. *Ibid.*, p. 225 : « Le même Belles-nippes n'était un tueur que dans les journaux ».

Ce genre de personnage est tourné en ridicule dans un roman des années 1916-1919, mais il gagnera bien vite en popularité. Il préfigure les Rico Bandello et Tom Powers qui font fi de la morale du siècle précédent pour se pavaner dans la société de loisirs. Signes d'un changement d'éthique sociale, ces personnages sont des guides – non pas au sens politique comme pour le criminel allemand, mais plutôt au sens d'un mode d'emploi de la nouvelle culture urbaine. Les truands américains reflètent le privilège accordé à l'apparence et à la personnalité, notamment avec le joueur professionnel toujours prompt à bluffer et à donner des conseils de décorum. Cependant, ils posent également les limites de cette culture de la consommation en dénonçant les gangsters trop coquets et en se révélant, malgré leurs beaux costumes, toujours capables de se battre et de jurer. La brutalité n'a pas disparu avec la civilisation ; la virilité ne s'est pas dissoute dans la société de consommation. Malgré leur désir de plaire au plus grand nombre, les gangsters savent conserver une certaine authenticité. Ils figurent un fragile équilibre entre distinction et intégration sociale à l'ère des masses.

Le second type de truands préfère rester effacé que de se faire arrêter par les forces de l'ordre. En cela, ils suivent les conseils qu'un maître *yegg* donnait à Jack Black alors apprenti-cambrioleur¹ : pas de vêtements tapageurs, pas d'attitude crâne et pas de richesses visibles. « You've got to watch yourself like a fat man on a diet »², lui dit-il. Si *You Can't Win* dépeint la pègre du XIX^e

, cette réserve n'est pas celle d'une morale victorienne. Elle participe d'une tactique de discrétion que l'on retrouve dans des situations plus modernes. Pour Jack, le *yegg* doit pouvoir se fondre dans la foule afin d'opérer en toute tranquillité. Pareillement, des œuvres ont pu se fondre dans la production de masse pour accomplir leurs activités illicites. On pense au *Dreigroschenoper* de Brecht et ses bandits bourgeois, contrebandiers du système culturel, mais aussi aux *Krimis* de la période nazie. Ces œuvres ont parfois profité de la profusion des titres qui paraissaient et du mépris critique dont leur genre faisait l'objet pour passer entre les mailles de la censure. Elles se sont conformées aux discours en vogue (l'aveu des criminels, leur disparition de l'aire allemande) pour développer des formes littéraires recelant une charge ironique, sinon critique. Les confessions épistolaires ne sont sans doute pas les seules tactiques inventées par les *Krimis*. Des études ultérieures auront à charge d'analyser les autres procédés romanesques qui répondent à un pouvoir totalitaire. Elles devront en tout cas s'intéresser à l'apparente banalité du crime qui permet aux truands d'accomplir leurs méfaits. Dans la mesure où, selon la propagande, plus aucun secret ne résiste à la police, mais aussi parce que les crimes sont désormais perpétrés au grand jour par les pouvoirs officiels, le meilleur moyen de se dissimuler est encore de se fondre dans le discours commun. Ainsi, dans une nouvelle de 1936, un truand qui se fait passer pour un détective expose à un jeune enquêteur son plan pour dérober des bijoux afin, soi-disant, de les préserver d'un vol. Cette discussion confidentielle se fait sur un comptoir de bar, au vu de tous, mais elle passe inaperçue justement parce qu'elle n'est pas cachée. Le truand explique à son interlocuteur : « Sie sehen also, wenn man in gewöhnlichem Plauderton spricht, kann man sagen, was man will

1. Voir BLACK J., *You Can't Win*, *op.cit.*, pp. 129-149.

2. *Ibid.*, p. 149 : « Tu dois te surveiller comme un obèse mis au régime ».

[...]. Das müssen Sie lernen, wenn Sie Detektiv werden sollen... vor allem niemals flüstern »¹. Le crime, même s'il n'est plus reclus dans les bas-fonds, peut encore se cacher dans le discours commun. Alors que le gangster américain cherche à se différencier de la masse, les truands discrets se réfugient dans la foule et l'industrie culturelle.

Concernant le *Krimi* de la période nazie, notre travail a fait apparaître l'existence d'une production importante et son intérêt esthétique, alors qu'elle est souvent négligée par la critique littéraire. Certes, des œuvres comme celles d'Edmund Finke sont implicitement empreintes de l'idéologie national-socialiste, mais d'autres se révèlent plus indociles comme c'est le cas avec Michael Zwick ou Bernd Carstens. Enfin, un auteur comme C.V. Rock en reprenant les motifs américains du *tough cop* offre un exemple de recontextualisation ambiguë : la *war on crime*, souvent à la limite de la légalité, recèle une charge critique quand elle arrive dans les *Krimis* du Troisième Reich.

En outre, ces romans soulignent un aspect intéressant du contrôle de la production culturelle. En effet, édités en masse et tenus pour méprisables, ils ne peuvent être surveillés par les instances de censure. Pour autant, cette marge de liberté n'a pas forcément été un espace de subversion. Il faut reconnaître que, même dans les romans les plus rétifs, on peut relever des traces de la logique autoritaire au pouvoir et des mots issus de la *LTI*. Le contrôle culturel venu d'« en haut » peut être contrarié par la production de masse ; il est toujours susceptible de s'exercer par « en bas ».

Au début de notre étude, nous nous étions demandé si le truand était une figure soumise, oppressive ou indocile. Vouloir le ranger dans le camp de l'autorité ou de sa subversion n'a désormais plus grand sens. Notre travail a mis en évidence son extrême malléabilité dans les relations de pouvoir. La transformation d'éléments *a priori* subversifs en outils de coercition ou, à l'inverse, d'une apparente soumission en forme de résistance fait apparaître la « polyvalence tactique des discours » dont parlait Foucault. La propagande policière du New Deal a montré que des acteurs (Cagney, Robinson) et des motifs (les règlements de compte à la Thompson) auparavant associés aux criminels héroïques sont réutilisés par les agents de l'ordre. Dans la gloire des policiers apparaît, en filigrane, l'ancien éclat des truands.

Plus largement, il faut souligner que les énoncés, pas plus que les silences, ne sont une fois pour toutes du côté du pouvoir ou de sa contestation. Le contexte de leur formulation, mais aussi leurs énonciateurs changent leurs sens. Ainsi, les motifs de l'atavisme ont pu servir à rejeter les criminels dans le domaine animal et à rendre acceptables les méthodes draconiennes de répression. Cependant, cette sauvagerie a également joué dans l'image du truand masculin. Son aspect simiesque a été valorisé comme le signe d'une « sur-virilité » qui pouvait répondre aux menaces de la féminité – alors que la criminelle atavique était, elle, considérée comme un personnage contre-nature. De même, les motifs de l'environnement délétère ont fait l'objet des traitements les plus variés. Ils ont constitué un lieu commun des œuvres

1. WÄGNER Harald, « Ein Meisterstück », in *6 Uhr 37*, Eden-Verlag, Berlin, 1936, p. 35 : « Vous voyez bien, quand on parle avec le ton normal de la conversation, on peut dire ce que l'on veut [...]. Il faut que vous appreniez cela, si vous voulez devenir détective... Surtout, ne jamais chuchoter ».

à la veine sociale voire socialisante. Ils ont aussi pu s'adapter à des discours biologiques ou clairement racistes. L'exemple des *Maigret* n'en est que le plus flagrant. L'intérêt porté au milieu, à l'atmosphère, prend des relents xénophobes et antisémites quand le commissaire établit une correspondance entre un quartier et ses habitants : « chaque maison a son odeur », dit-on dans *Liberty-Bar*, mais cette remarque va de pair avec d'autres considérations olfactives, comme celles de *Pietr-le-Letton* (« chaque race à son odeur »).

Cette flexibilité des discours explique qu'ils traversent toute la hiérarchie des productions culturelles. Les motifs que l'on s'attendrait plutôt à trouver dans la culture de masse se rencontrent également dans les œuvres plus reconnues. L'exemple des discours sur les femmes est assez révélateur sur ce point. Dans le cinéma français, l'hégémonie paternaliste se retrouve aussi bien dans les productions les plus communes que dans les films artistiquement reconnus. En Allemagne, les violences misogynes ne sont pas l'apanage exclusif des romans bon marché. On a vu que ces motifs se retrouvent également dans des œuvres comme *Berlin Alexanderplatz*. Inversement, d'autres productions – parfois dévalorisées – peuvent fragiliser les discours admis en s'interrogeant sur leurs formes et leurs termes, comme l'a montré l'exemple de l'argot et de la langue populaire.

Il ne faut pas chercher à discerner dans la production culturelle les œuvres coercitives ou subversives. Les relations de pouvoir sont trop complexes pour être réduites à cette dichotomie et, au demeurant, leur signification dépend des lectures du public. Une œuvre comme *Die Dreigroschenoper* serait difficile à classer, au fil des réécritures du texte, de son succès, de sa digestion par l'appareil culturel, des remarques et des dénégations de Brecht. Indéniablement, cette pièce conteste les discours établis, mais fut-elle pour autant une pièce contestataire dans ses effets ?

Il est plus intéressant de considérer le truand comme le révélateur de dispositifs de contrôle et de préjugés sociaux qui le déterminent mais dont il se joue. Ces personnages sont façonnés et contenus par des limites (discours criminologiques, modalités du pouvoir, systèmes de surveillance) qu'ils ont tendance à mettre à l'épreuve et à transgresser. Nous avons surtout vu les discours comme des grillages de la pensée, au-delà desquels, pour une aire culturelle donnée, les objets ne pouvaient se concevoir ou même se dire. Or, les œuvres ont joué sur les angles morts et les marges de ces *a priori* intellectuels qui, en déterminant ce qui pouvait être dit ou non, ont poussé à chercher de nouveaux modes d'expression, à découvrir d'autres facettes du truand. Bien sûr, aucune des œuvres n'a transgressé le discours d'une époque dans son ensemble. Cependant, elles ont rendu sensibles certains points cruciaux (la rationalité du crime par exemple) et ont fait apparaître les cadres mentaux d'une société. Elles ont aidé à une conversion du regard, désormais capable de voir ce qui était invisible car auparavant trop admis, trop évident¹. Ce faisant, elles ont préparé le terrain pour des créations ultérieures.

1. Ainsi, Foucault écrivait à propos des énoncés qui composent le discours d'une époque : « L'énoncé a beau n'être pas caché, il n'est pas pour autant visible ; il ne s'offre pas à la perception comme le porteur manifeste de ses limites et de ses caractères. Il faut une certaine conversion du regard et de l'attitude pour pouvoir le reconnaître et l'envisager en lui-même. Peut-être est-il ce trop connu qui se dérobe sans cesse, peut-être est-il une transparence trop familière » (FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir, op.cit.*, p. 145).

On peut ainsi évoquer les premiers écrits de Jean Genet qui, gorgés des discours de l'entre-deux-guerres, ont pu en faire la critique. Genet a connu et aimé la pègre de cette époque par son parcours de délinquant mais aussi par des publications comme *Détective* dont il collectionnait les articles et les photographies comme l'admirateur d'une star de cinéma. Son imaginaire va germer dans ce terreau culturel. Durant l'Occupation, il écrit ces lignes :

Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillottée de bandelettes blanches, religieuse et encore aviateur blessé, tombé dans les seigles, un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre-Dame-des-Fleurs. Son beau visage multiplié par les machines s'abattit sur Paris et sur la France, au plus profond des villages perdus, dans les châteaux et les chaumières, révélant aux bourgeois attristés que leur vie quotidienne est frôlée d'assassins enchanteurs, élevés sournoisement jusqu'à leur sommeil, par quelque escalier d'office qui, complice pour eux, n'a pas grincé. Sous son image, éclataient d'aurores ses crimes : meurtre 1, meurtre 2, meurtre 3 et jusqu'à six, disaient sa gloire secrète et préparaient sa gloire future.¹

La citation est connue mais, à la fin de notre étude, elle apparaît sous un nouveau jour. Le choix du personnage est frappant. Weidmann, on s'en souvient, fut le dernier criminel à être exécuté en public. Sa mise à mort fut l'occasion de manifestations scandaleuses, de la part des spectateurs. En ouvrant son roman sur le dernier descendant des suppliciés, Genet place son œuvre sous le signe du trouble public et des sentiments ambivalents que suscite le truand. Weidmann n'a pas encore été jugé que déjà perce la gloire du condamné : « l'éclat d'aurore » annonce son exécution matinale, le lexique religieux rappelle la sanctification de l'exécuté — dont se nourrit l'hagiographie criminelle de Genet —, la photographie de sa tête suggère en pointillé la guillotine. Débité à des millions d'exemplaires, ce visage va apparaître dans toute la France. Les médias de masse instillent le trouble partout, jusque dans la sphère privée du logis bourgeois. L'affolement qu'ils provoquent est imaginaire. Les assassins sont parmi nous, mais ils sont largement fantasmés. Ils grandissent dans le sommeil des bonnes gens, telles des créatures cauchemardesques ou enchanteresses. Ils servent le contrôle social, mais aussi les désirs secrets des bourgeois et leurs petits rêves de transgression. Weidmann a été également choisi par Genet pour la germanophobie qu'il a cristallisée en 1939. Ce criminel n'a pas seulement violé les lois, il a incarné un ennemi de la Nation. Cet ennemi inflige quelques mois plus tard une défaite à l'armée française qui réjouit Genet. La gloire future de Weidmann est guerrière : l'ange criminel est aussi un aviateur qui s'abat sur le pays. Genet le chérit parce qu'il hait la France qui l'a lui-même enfermé dans des cellules et des discours.

Ces mots du crime, Genet les jette à la figure du public. La mention du journal indique une position de lecture paradoxale. Il s'agit bien des énoncés et des clichés auxquels la culture de masse nous a habitués, mais Genet introduit une rupture en utilisant le « vous » dès la première phrase du roman. Il y a Weidmann et vous : Genet ne se place pas du côté des

1. GENET J., *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris : Gallimard, 1976, p. 9.

respectables lecteurs de journaux. Après avoir subi les discours discriminants, il se les réapproprie en se faisant sujet de l'écriture. Il ne parle pas l'argot pittoresque du voyou, mais le beau français, avec sa grammaire irréprochable et ses termes choisis. Comme il l'aimait à le répéter, il écrit dans la « langue du tortionnaire », celle de la bonne société.

Cette brève ouverture sur Genet montre autant l'utilité de notre étude pour l'analyse d'œuvres postérieures que la principale vertu des truands : accumuler les fantasmes. Ces personnages sont des réservoirs de l'imaginaire social ; ils sont les révélateurs d'une époque, œuvrant aussi bien au conformisme qu'à la transgression. Ils sont situés sur une ligne de crête ; ils confortent les interdits et les fragilisent, repoussant progressivement les normes culturelles. Plus que des héros négatifs, les truands sont à considérer comme des héros-limites.

BIBLIOGRAPHIE

Notre travail reposant sur une analyse de discours plus vastes que les seules productions artistiques, il nous a semblé pertinent d'accorder une place particulière aux documents qui ont orienté notre interprétation des œuvres. Nous avons donc organisé notre bibliographie en trois sections. La première regroupe les corpus cinématographiques et littéraires, classés selon les aires culturelles. Par souci de clarté, nous n'y avons pas différencié un corpus primaire et secondaire. La deuxième section rassemble les documents qui nous ont permis d'appréhender le cadre discursif dans lequel les œuvres prenaient place. On y trouve aussi bien des ouvrages criminologiques, des écrits philosophiques que des articles de vulgarisation sur le travail de la police ou des recensions d'époque concernant les œuvres. La troisième section rassemble les études, articles et monographies critiques qui nous ont servi à rédiger cette thèse. Étant données l'étendue de notre corpus et l'importance de certains auteurs, nous nous sommes restreint à ne citer que les ouvrages auxquels nous avons directement eu recours.

Dans cette bibliographie, certains titres auraient pu figurer dans plusieurs rubriques. Nous avons choisi à chaque fois de les placer en fonction de l'usage que nous en avons fait dans la thèse. Quand cela était utile, nous avons précisé entre parenthèses la date de leur première publication. Par ailleurs, nous nous sommes servi de moteurs de recherche et de ressources électroniques (ProQuest) pour trouver certains documents et articles. Cependant, la pagination ou le numéro de volume n'y figurait pas systématiquement – notamment pour les articles de journaux américains. Dans la mesure du possible, nous avons comblé ces lacunes. Malheureusement, quelques références n'ont pu être complétées. Nous prions le lecteur de bien vouloir nous en excuser.

Corpus

Corpus cinématographique

Œuvres allemandes

Asphalt (Asphalte), 1929.

Réal. : Joe May.

Scén. : Fred Majo, Hans Székely, Rolf Vanloo.

94 min.

Int. : Albert Steinrück, Else Heller, Gustav Fröhlich, Elfe Kramer, Betty Amann, Hans Adalbert Schlettow, Hans Albers.

Berlin Alexanderplatz – Die Geschichte Franz Biberkopfs (Berlin Alexanderplatz – L'histoire de Franz Biberkopfs), 1931.

Réal. : Phil Jutzi.

Scén. : Alfred Döblin, Karl Heinz Martin, Hans Wilhelm.

90 min.

Int. : Heinrich George, Maria Bard, Margarete Schlegel, Bernhard Minetti, Gerhard Bienert, Albert Florath, Paul Westermeier.

Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (Berlin : la symphonie d'une grande ville), 1927.

Réal. : Walter Ruttmann.

Scén. : Karl Freund, Carl Mayer, Walther Ruttmann.

65 min.

Das Testament des Dr Mabuse (Le Testament du Dr Mabuse), 1932.

Réal. : Fritz Lang.

Scén. : Thea von Harbou.

122 min.

Int. : Rudolf Klein-Rogge, Otto Wernicke, Wera Liessem, Gustav Diessl.

Der blaue Engel (L'Ange bleu), 1929-1930.

Réal. Josef von Sternberg

Scén. : Heinrich Mann, Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann.

124 min.

Int. : Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Hans Albers, Reinhold Bernt.

Der Draufgänger (Les bas-fonds de Hambourg), 1931.

Réal. : Richard Eichberg.

Scén. : Franz Höllering, Joseph Than, Richard Eichberg.

92 min.

Int. : Hans Albers, Mártha Eggerth, Sigurd Lohde, Fred Patterson, Gerda Maurus, Ernst Stahl-Nachbaur.

Dr. Mabuse – der Spieler. Teil 1, Der große Spieler – Ein Bild der Zeit. Teil 2, Inferno – Ein Spiel von Menschen unserer Zeit (Dr. Mabuse, le joueur. 1^{re} partie : Le grand joueur – un tableau de notre époque. 2^{de} partie : Démon du crime – Un jeu de nos contemporains.), 1921-1922.

Réal. : Fritz Lang.

Scén. : Thea von Harbou.

Long. originale : 1^{re} partie, 3496 mètres ; 2^{de} partie, 2560 mètres.

Int. : Rudolf Klein-Rogge, Aud Egede Nissen, Gertrude Welcker, Alfred Abel, Bernhard Goetzke.

Die Dreigroschenoper (L'Opéra de Quat'Sous), 1931.

Réal. : Georg. W. Pabst.

Scén. : Leo Lania, Ladislaus Vajda, Béla Balász.

112 min.

Int. : pour la version allemande : Rudolf Forster, Carola Neher, Reinhold Schnünzel, Fritz Rasp, Valeska Gert, Lotte Lenja ; pour la version française : Albert Préjean, Odette Florelle, Gaston Modot, Jacques Henley, Lucy de Matha, Margo Lion, Bill Bocket.

Die Freudlose Gasse (La Rue sans joie), 1925.

Réal. : Georg Wilhelm Pabst.

Scén. : Willy Haas, Hugo Bettauer.

148 min.

Int. : Werner Krauß, Jaro Fürth, Greta Garbo, Loni Nest, Asta Nielsen, Max Kohlhase.

Die Straße (La Rue), 1923.

Réal. : Karl Grune.

Scén. : Karl Grune, Carl Mayer.

74 min.

Int. : Eugen Klöpfer, Lucie Höflich, Anton Edthofer Aud Egede-Nissen Max Schreck, Leonhard Haskel.

Die Verrufenen – der fünfte Stand (1925).

Réal. : Gerhard Lamprecht.

Scén. : L. Heilborn-Körbitz.

80 min.

Int. : Bernard Goetzke, Paul Bildt, Aud Egede Nissen, Arthur Bergen, Mady Christians, Chr. Bummerstedt, Ed. Rothaufer.

Dirnentragödie (Tragédie de la rue), 1927.

Réal. : Bruno Rahn.

Scén. : Wilhelm Braun, Ruth Goetz et Leo Heller.

85 min.

Int. : Asta Nielsen, Hilde Jennings, Oskar Homolka, Werner Pittschau, Otto Kronburger, Hedwig Paulw-Winterstein.

Großalarm (Chasse à l'homme), 1938.

Réal. : Georg Jacoby.

Scén. : Kurt Heuser, Alfred Klütz et Wenzel Lüdecke.

92 min.

Int. : Ursula Grabley, Paul Klinger, Lina Carstens, Elsa Wagner, Walter Franck, Hilde Körber, Paul Hoffmann.

M – eine Stadt sucht einen Mörder (M. le maudit), 1931.

Réal. : Fritz Lang.

Scén. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

117 min.

Int. : Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Gustaf Gründgens, Otto Wernicke.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück (1929)

Réal. : Phil Jutzi.

Scén. : Willi Döll, Johannes Fethke.

105 min.

Int. : Alexandra Schmidt, Holmes Zimmermann, Ilse Trautschold, Friedrich Gnasß, Gerhardt Bienert, Vera Sacharowa, Fee Wachsmuth.

Panzerkreuzer Sebastopol-Weiße Sklaven (Le Cuirassé Sébastopol – Esclaves blancs), 1937.

Réal. : Karl Anton.

Scén. : Karl Anton, Arthur Pohl, Felix von Eckardt.

111 minutes.

Int. : Theodor Loos, Gabriele Hoffmann, Camilla Horn, Karl John, Fritz Kampers, Werner Hinz, Herbert Spalke.

Razzia in St. Pauli, 1932.

Réal. : Werner Hochbaum.

Scén. : Werner Hochbaum.

74 min.

Int. : Gina Falckenberg, Friedrich Gnaß, Wolfgang Zilzer, Charly Wittong, Max Zilzer, Ernst Busch.

Sergeant Berry, 1938.

Réal. : Herbert Selpin.

Scén. : Rudolf Klein-Rogge, Lotte Neumann, Walter Wassermann.

113 min.

Int. : Hans Albers, Toni von Bukovics, Peter Voß, Gerd Høst, Alexander Engel, Alexander Golling.

Spione (Les Espions), 1928.

Réal. : Fritz Lang.

Scén. : Thea von Harbou.

178 min.

Int. : R. Klein-Rogge, Gerda Maurus, Lien Deyers, Louis Ralph, Craighall Sherry, Paul Hörbiger, Hertha von Walther, Lupu Pic.

Œuvres américaines

Angels with Dirty Faces (Les Anges aux figures sales), 1938.

Réal. : Michael Curtiz.

Scén. : John Wexley, Warren Duff.

97 min.

Int. : James Cagney, Pat O'Brien, Humphrey Bogart, Ann Sheridan, George Bancroft, Billy Halop, Bobby Jordan, Leo Gorcey, Gabriel Dell, Huntz Hall.

Born Reckless, 1930.

Réal. : John Ford.

Scén. : Dudley Nichols.

82 min.

Int. : Edmond Lowe, Catherine Dale Owen, Lee Tracy, Marguerite Churchill, Waren Hymer.

Bullets or Ballots (Guerre au crime), 1936.

Réal. : William Keighley.

Scén. : Seton I. Miller.

82 min.

Int. : Edward G. Robinson, Joan Blondell, Barton MacLane, Humphrey Bogart, Frank McHugh.

Crime School (L'École du crime), 1938.

Réal. : Lewis Seiler.

Scén. : Crane Wilbur, Vincent Sherman.

86 min.

Int. : Humphrey Bogart, Gale Page, Billy Halop, Bobby Jordan, Huntz Hall, Leo Gorcey, Bernard Punsly.

Dead End (Rue sans issue), 1937.

Réal. : William Wyler.

Scén. : Lilian Hellman.

93 min.

Int. : Sylvia Sydney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Claire Trevor, Wendy Barrie, Allen Jenkins, Marjorie Main, Billy Halop, Huntz Hall, Leo B. Gorcey.

Each Dawn I Die (À chaque Aube je meurs), 1938.

Réal. : William Keighley.

Scén. : Norman Reilly Raine, Warren Duff et Charles Perry.

92 min.

Int. : James Cagney, George Raft, Jane Bryan, George Bancroft, Max Rosenbloom, Stanley Ridges.

'G' Men (Hors-la-loi), Warner Bros., 1935.

Réal. : William Keighley.

Scén. : Seton I. Miller.

85 min.

Int. : James Cagney, Ann Dvorak, Margaret Lindsay, Robert Armstrong, Barton MacLane.

High Sierra (La grande évasion), 1941.

Réal. : Raoul Walsh.

Scén. : John Huston, W. R. Burnett.

110 min.

Int. : Humphrey Bogart, Ida Lupino, Alan Curtis, Arthur Kennedy, Henry Hull.

I Am a Fugitive from a Chain Gang (Je suis un évadé), 1932.

Réal. : Mervyn LeRoy.

Scén. : Robert E. Burns, Howard J. Green et Brown Holmes.

93 min.

Int. : Paul Muni, Glenda Farrell, Helen Vinson, Noel Francis, Preston Foster, Allen Jenkins.

Little Caesar (Le petit César), 1931.

Réal. : Mervyn LeRoy.

Scén. : Francis Edward Faragoh, W. R. Burnett.

79 min.

Int. : Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks, Glenda Farrell, William Collier Jr., Sidney Blackmer.

Manhattan Melodrama (L'Ennemi public n° 1), 1934.

Réal. : W.S. Van Dyke et George Cukor.

Scén. et adapt. : Oliver H.P. Garrett, Joseph L. Mankiewicz

93 min.

Int. : Clark Gable, William Powell, Myrna Loy, Leo Carillo, Nat Pendleton, George Sidney.

Scarface – The Shame of a Nation (Scarface), 1932.

Réal. : Howard Hawks.

Scén. : Ben Hecht.

90 min.

Int. : Paul Muni, Ann Dvorak, Karen Morly, George Raft, Osgood Perkins, Boris Karloff.

The Amazing Dr Clitterhouse (Le Mystérieux Docteur Clitterhouse), 1938.

Réal. : Anatole Litvak

Scén. : Barré Lyndon, John Wexley et John Huston.

87 min.

Int. : Edward G. Robinson, Claire Trevor, Humphrey Bogart, Allen Jenkins, Donald Crisp.

The Beast of the City (La Bête de la cité), 1932.

Réal. : Charles Brabin.

Scén. : W.R. Burnett et John Lee Mahin.

86 min.

Int. : Walter Huston, Jean Harlow, Wallace Ford, Jean Hersholt, Dorothy Peterson.

The Big House, 1930.

Réal. : George W. Hill.

Scén. : Joseph Farnham, Martin Flavin.

87 min.

Int. : Chester Morris, Wallace Beery, Lewis Stone, Robert Montgomery, Leila Hyams, George F. Marion, J.C. Nugent.

The Maltese Falcon (Le Faucon maltais), 1941.

Réal. et scén. : John Huston.

100 min.

Int. : Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre, Sydney Greenstreet, Barton Mac Lane.

The Petrified Forest (La Forêt pétrifiée), 1936.

Réal. : Archie Mayo.

Scén. : Charles Kenyon, Delmer Daves.

83 min.

Int. : Leslie Howard, Bette Davis, Geneviève Tobin, Dick Foran, Humphrey Bogart, Joseph Sawyer.

The Public Enemy (L'Enemi public), 1931.

Réal. : William A. Wellman.

Scén. : Harvey F. Thew, John Bright, Kubec Glasmon.

83 min.

Int. : James Cagney, Jean Harlow, Edward Woods, Joan Blondell, Donald Cook, Leslie Fenton.

The Roaring Twenties (Les Fantastiques années 20), 1939.

Réal. : Raoul Walsh.

Scén. : Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen.

106 min.

Int. : James Cagney, Priscilla Lane, Humphrey Bogart, Gladys George, Jeffrey Lynn.

Underworld (Les Nuits de Chicago), 1927.

Réal. : Josef von Sternberg.

Scén. : Robert N. Lee, Ben Hecht.

85 min.

Int. : George Bancroft, Clive Brook, Evelyn Brent, Larry Semon, Fred Kohler.

You Only Live Once (J'ai le droit de vivre), 1937.

Réal. : Fritz Lang.

Scén. : C. Graham Baker et Gene Towne.

86 min.

Int. : Sylvia Sydney, Henry Fonda, Barton MacLane, Jean Dixon, William Gargan.

Œuvres françaises

Coeur de lilas, 1931.

Réal. : Anatole Litvak.

Scén. : Dorothy Farnum, Anatole Litvak et Serge Veber.

92 min.

Int. : Jean Gabin, Marcelle Romée, André Luguet, Madeleine Guitty, Carlotta Conti.

Faubourg Montmartre, 1931.

Réal. : Raymond Bernard,

Scén. : Raymond Bernard et Henri Duvernois.

115 min.

Int. : Gaby Morlay, Line Noro, Florelle, Pauline Carton, Nadine Picard, Charles Vanel, André Dubosc, Pierre Bertin, Artaud.

Fric-Frac, 1939.

Réal. : Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara.

Scén. et adapt. : Michel Duran.

103 min.

Int. : Arletty, Michel Simon, Fernandel, Marcel Vallée, Andrex.

Gueule d'amour, 1937.

Réal. : Jean Grémillon.

Scén. : Marcel Achard.

86 min.

Int. : Jean Gabin, Mireille Balin, René Lefèvre, Marguerite Deval, Jane Marken.

Hôtel du Nord, 1938.

Réal. : Marcel Carné.

Scén. : Eugène Dabit, Henri Jeanson, Jean Aurenche.

95 min.

Int. : Annabella, Arletty, Louis Jouvet, Jean-Pierre Aumont, André Brunot, Jane Marken, Paulette Goddard, Bernard Blier.

Jenny, 1936.

Réal. : Marcel Carné

Scénario : Pierre Rocher, Jacques Prévert et Jacques Constant.

95 min.

Int. : Françoise Rosay, Albert Préjean, Lisette Lanvin, Charles Vanel, Jean-Louis Barrault, Sylvia Bataille, Margo Lion, Roland Toutain, Robert Le Vigan.

Justin de Marseille, 1935.

Réal. : Maurice Tourneur.

Scén. et dial. : Carlo Rim.

93 min.

Int. : Berval, Larquey, Alexandre Rignault, Ghislaine Bru, Line Noro, Aimos.

L'Étrange Monsieur Victor, 1938.

Réal. : Jean Grémillon.

Scén. : Marcel Achard, Charles Spaak, Albert Valentin.

103 min.

Int. : Raimu, Madeleine Renaud, Pierre Blanchar, Viviane Romance, Andrex, Edouard Delmont.

La Maison du Maltais, 1938.

Réal. : Pierre Chenal.

Scén. : Jacques Vignaud, Jacques Companez, Pierre Chenal.

99 min.

Int. : Viviane Romance, Louis Jouvet, Pierre Renoir, Jany Holt, Marcel Dalio, Frehel, Gina Manès.

La Nuit du Carrefour, 1932.

Réal. : Jean Renoir.

Scén. : Jean Renoir et Georges Simenon.

75 min.

Int. : Pierre Renoir, Georges Térof, Winna Winifried, Georges Koudria, Dignimont, G.A. Martin.

La Petite Lise, 1930.

Réal. : Jean Grémillon.

Scén. : Charles Spaak.

84 min.

Int. : Nadia Sibirskaïa, Pierre Alcover, Julien Bertheau, Alexandre Mihalesc.

Le Quai des brumes, 1938.

Réal. : Marcel Carné.

Scén. : Pierre Mac Orlan et Jacques Prévert.

91 min.

Int. : Jean Gabin, Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Édouard Delmont, Aimos, Robert Le Vigan.

Les Bas-fonds, 1936.

Réal. et scén. : Jean Renoir.

85 min.

Int. : Jean Gabin, Louis Jouvet, Robert le Vigan, Suzy Prim, Bernard Blier.

Paris-Béguin, 1931

Réal. : Augusto Genina.

Scén. : Francis Carco.

97 min.

Int. : Jean Gabin, Ferandel, Jane Marnac, Saturnin Fabre, Rachel Berendt.

Pension Mimosas, 1935.

Réal. : Jacques Feyder.

Scén. : Jacques Feyder et Charles Spaak.

109 min.

Int. : Françoise Rosay, Paul Bernard, Lise Delamare, André Alerme, Arletty, Paul Azais, Bernard Optal.

Pépé-le-Moko, 1936.

Réal. : Julien Duvivier.

Scén. et adapt. : Jacques Constant.

90 min.

Int. : Jean Gabin, Mireille Balin, Lucas Gridoux, Line Noro, Saturnin Fabre, Gabrio Gabriel.

Un mauvais garçon (1936)

Réal. : Jean Boyer et Raoul Ploquin.

Scén. : Jean Boyer.

90 min.

Int. : Danielle Darrieux, Henri Garat, André Alerme, Marguerite Templey, Madeleine Suffel, Léon Arvel, Bill Bocket.

Sous les toits de Paris, 1930.

Réal. et scén. : René Clair.

95 min.

Int. : Albert Préjean, Pola Illery, Gaston Modot, Edmond Gréville, Paul Olivier, Bill Bocket.

Corpus littéraire

Œuvres allemandes

BRECHT Bertolt :

- *Die Dreigroschenoper*, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, éd. de Siegfried UNSFELD, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1960.
- *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, éd. de Werner HECHT, Jan KNOPE, Werner MITTENZWEI, Klaus-Detlef MÜLLER, 30 vol., Berlin – Francfort s./Main – Weimar : Aufbau Verlag – Suhrkamp Verlag, 1992.
- *Gesammelte Werke in 20 Bänden : Werkausgabe Edition Suhrkamp*, éd. d'Elisabeth HAUPTMANN, 20 vol., Francfort. S./Mains : Suhrkamp Verlag, 1967-1969.

BROCK Rudolf, *Die Opiumhöhle von Cayenne*, Berlin : Eden-Verlag, 1936.

BRUCKNER Ferdinand, *Die Verbrecher*, Berlin : Samuel Fischer Verlag, 1929.

CARSTENS Bernd (pseud. de Josef Herrmann), *Hauptzentrale New York*, Berlin : Kulturelle Verlagsgesellschaft, 1940.

DÖBLIN Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001 (1929).

FALLADA Hans, *Wer einmal aus dem Blechnapf frißt*, Berlin : Rowohlt, 1934.

FINKE Edmund, *Zehn einwandfreie Alibis*, Berlin-Vienne-Leipzig : Karl H. Bischoff Verlag, 1942.

HÜLSEN Hans von, *Nickel List – Die Chronik eines Räubers*, in *Völkischer Beobachter* du 18 juillet 1933, vol. XLVI, n° 199 au 6 septembre 1933, vol. 46, n° 249.

JACQUES Norbert, *Dr. Mabuse der Spieler, Roman/Film/Dokumente*, éd. de Günter SCHOLDT, St. Ingbert : Werner J. Röhrig Verlag, 1987 (1921).

OPITZ Rudolf, *Schinderhannes, Freilichtspiel für die Festung bei Kirchweiler*, Idar-Oberstein : C.G. Kaiser, 1936.

POSSENDORF Hans (pseud. de MAHNER-MONS Hans), *Klettermaxe*, Munich : Süddeutscher Verlag, 1957 (1927).

ROCK C.V. (pseud. de Kurt Walter ROECKEN) :

- *Die Todeskabine*, Berlin : A. Weichert Verlag, 1939.
- *Gangster in der Prarie, Detektivroman*, Osnabrück : Günter Netsch Verlag, 1950. (Berlin : Kulturelle Verlagsgesellschaft, 1937).

RUDOLPH Axel, *Der Mann aus Rio*, Berlin : Carl-Dunker-Verlag, 1934.

SMETANA Frank, *Der Mann mit der Narbe*, Berlin : Eden-Verlag, 1928.

STROBL Karl Hans, *Hunzaches, der Räuber*, Berlin-Dresde : Wilhelm Limpert – Verlag, 1936.

VIEBIG Clara, *Unter dem Freiheitsbaum*, Berlin : deutsche Buchgemeinschaft, 1922.

WÄGNER Harald, *6 Uhr 37*, Berlin : Eden-Verlag, 1936.

WOLFENSTEIN Alfred, *Die Nacht vor dem Beil. Drama in neun Bildern*, Berlin – Leipzig : Deutsche Verlags – Anstalt Stuttgart, 1929.

ZUCKMAYER Carl, *Schinderhannes*, in *Carl Zuckmayers Gesammelte Werke*, éd. de Knut KECK et Maria GUTTENBRUNNER-ZUCKMAYER, vol. X, Francfort s./Main : Fischer Verlag, 1995.

ZWICK Michael, *8 Minuten und andere Kriminalfälle*, Berlin : Eden-Verlag, 1934.

Œuvres américaines

ANDERSON Edward, *Thieves Like Us*, New York : Frederick A. Stokes Company, 1937.

BLACK Jack, *You Can't Win*, New York : The MacMillan Company, 1927.

BOYLE J., *Boston Blackie*, Boston : Greg Press, 1979 (1919).

BURNETT William R. :

- *Little Caesar*, New York : Dial Press, 1929.
- *High Sierra*, New York : Kensington Publishing, 1987 (1940).
- « Round Trip » (1929), in PRONZINI B. et J. ADRIAN, *Hard-Boiled*.

CAIN Paul (pseud. de George Carrol SIMS)

- *Fast One* (1933), in *Omnibus : Fast One, Seven Slayers*, États-Unis (s.l.) : Resurrectionary Press, 2006.
- « Gundown » (mars 1933), in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*.
- sous le pseud. de Peter Ruric, « Red 71 » (décembre 1932), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.
- « Trouble-Chaser » (1934), in PRONZINI B. et J. ADRIAN, *Hard-Boiled*.

CHANDLER Raymond :

- *The Big Sleep*, New York : A. Knopf, 1939.
- *The Simple Art of Murder*, New York : Vintage Books, 1988.
- *Trouble Is My Business*, New York : Vintage Books, 1988.
- « Blackmailers Don't Shoot » (décembre 1933), in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*.

CLARKE Donald H., *Louis Beretti*, New York : The Vanguard Press, 1929.

COLE William, « Waiting for Rusty » (1939), in PRONZINI B. et J. ADRIAN, *Hard-Boiled*.

COXE George H., « Murder Mixup » (mai 1936), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.

DALY Carroll J., *The Snarl of the Beast*, Boston : Gregg Press, 1981 (1927).

- « Three Gun Terry » (1923), in NOLAN W.B., *The Black Mask Boys*.

DAVIS Norbert, « Red Goose » (février 1934), in SHAW J.T. *The Hard-Boiled Omnibus*.

Des Ormeaux J.J. (pseud. de Forrest ROSAIRE), « The Devil Suit » (juillet 1932), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.

GARDNER Erle Stanley, « Hell's Kettle » (1930), in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*.

HALLYDAY Brett, « Human Interest Stuff » (1939), in PRONZINI B. et J. ADRIAN, *Hard-Boiled*.

HAMMETT Dashiell :

- Pour les romans, on se reportera au volume : *Five Complete Novels*, New York : Wing Books, 1980, contenant : *Red Harvest* (1929), *The Dain Curse* (1929), *The Maltese Falcon* (1930), *The Glass Key* (1931), *The Thin Man* (1931).

- Pour les nouvelles, on se reportera aux volumes :
 - *Nightmare Town, Stories*, Londres : Picador, 2001, contenant : « Nightmare Town » (1924), « House Dick » (1923), « Ruffian's Wife » (1925), « The Man Who Killed Dan Odams » (1924), « Night Shots » (1924), « Zigzags of Treachery » (1924), « The Assistant Murderer » (1926), « His Brother's Keeper » (1934), « Two Sharp Knives » (1934), « Death on Pine Street » (1924), « The Second-Story Angel » (1923), « Afraid of a Gun » (1924), « Tom, Dick or Harry » (1925), « One Hour » (1924), « Who Killed Bob Teal? » (1924), « A Man Called Spade » (1932), « Too Many Have Lived » (1932), « They Can Only Hang You Once » (1932), « A Man Named Thin » (1961), « The First Thin Man » (1975).
 - *The Continental Op*, New York : Vintage Crime/Black Lizard Edition, 1992, contenant : « The Tenth Claw » (1924), « The Golden Horseshoe » (1924), « The House in Turk Street » (1924), « The Girl with the Silver Eyes » (1924), « The Whosis Kid » (1925), « The Main Death » (1927), « The Farewell Murder » (1930).
 - *Lost Stories*, San Francisco : Vince Emery Productions, 1994, contenant : « The Barber and His Wife » (1922), « The Parthian Shot » (1922), « The Great Lovers » (1922), « Immortality » (1922), « The Road Home » (1922), « The Master Mind » (1923), « The Sardonic Star of Tom Doody » (1923), « The Joke on Eloise Morey » (1923), « Holiday » (1923), « The Crusader » (1923), « The Green Elephant » (1923), « The Dimple » (1923), « Laughing Masks » (1923), « Itchy » (1924), « Esther Entertain » (1924), « Another Perfect Crime » (1924), « Ber-Bulu » (1925), « The Advertising Man Writes a Love Letter » (1927), « Night Shade » (1933), « This Little Pig » (1924).

- *The Big Knockover and Other Stories*, Londres : Penguin, 1969, contenant : « The Gutting of Couffignal » (1925), « Fly Paper » (1929), « the Scorched Face » (1925), « This King Business » (1928), « the Gatewood Caper » (1923), « Dead Yellow Women » (1925), « the Big Knockover » (1927), « \$106,000 Blood Money » (1927).

LYBECK Ed, « Kick-Back » (janvier 1932), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.

NEBEL Frederick, « Rough Justice » (novembre 1930), in NOLAN W. B., *The Black Mask Boys*.

NOLAN William B. (sous la dir. de), *The Black Mask Boys : Masters in the Hard-Boiled School of Detective*, New York : William Morrow and Company, 1985.

PRONZINI Bill et Jack ADRIAN, *Hard-Boiled : An Anthology of American Crime Stories*, Oxford New York : Oxford University Press, 1995.

SHAW Joseph T. (sous la dir. de), *The Hard-Boiled Omnibus. Early Stories from Black Mask*, New York : Simon and Schuster, 1946.

SHERWOOD Robert E. *The Petrified Forest*, New York : Charles Scribner's, 1939 (1935).

TRAIL Armitage, *Scarface*, États-Unis (s.l.) : Blackmask.com Edition, 2005.

WALSH Thomas, « Best Man » (février 1934), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.

WHITFIELD Raoul :

- « Inside Job » (février 1932), in SHAW J.T., *The Hard-Boiled Omnibus*.
- « Mistral » (1931), in PRONZINI B. et J. ADRIAN, *Hard-Boiled*.

Œuvres françaises

ALLAIN Marcel :

- *Fantômas est-il ressuscité ?*, Paris : Arthème Fayard, 1934 (1925).
- avec Pierre SOUVESTRE, *Fantômas*, in *Fantômas*, Paris : Robert Laffont, 1961 (1911).

ASHELBE Pierre (pseud. d' Henri LA BARTHE) :

- *Dédée d'Anvers*, Paris : Éditions Star, 1939.
- *Pépé-le-Moko*, Paris, éditions A. I. D., 1931.

CARCO Francis :

- *Paname*, Paris : J. Ferenczi et Fils, 1938.
- *Romans*, éd. de Jean-Jacques BEDU et Gilles FREYSSINET, Paris : Robert Laffont, 2004, contenant : *Les Innocents* (1916), *L'Équipe. Roman des Fortifs* (1919), *L'homme traqué* (1922), *Vérotchka l'étrangère ou Le goût du malheur* (1923), *Rien qu'une femme* (1924); *Perversité* (1925), *Rue Pigalle* (1927), *La Rue* (1930), *L'Ombre* (1933), *La lumière noire* (1934), *Brumes* (1935).
- avec André PICARD, *Mon Homme, pièce en trois actes*, Paris : J. Ferenczi, 1921.

CENDRARS Blaise :

- *Œuvres complètes*, Paris : Denoël, 8 vol., 1960-1965.
- *Œuvres complètes*, Paris : Denoël, 16 vol.
- *Panorama de la pègre et autres reportages*, éd. de Miriam CENDRARS et Francis LACASSIN, Paris : Christian Bourgois : 1986 (1934).

DABIT Eugène, *L'hôtel du Nord*, Paris : Librairie des Trois Magots : R. Denoël, 1929.

KESSEL Joseph :

- *Nuits de Montmartre* (1928), suivi de *Bas-fonds de Berlin* (1932), Paris : Christian Bougois, 1990.
- *Stavisky. L'homme que j'ai connu*, Paris : Gallimard, 1974 (1934).

LEROUX Gaston, *Chéri-Bibi*, Paris : R. Laffont, 1990, contenant : « Les cages flottantes » (1913), « Chéri-Bibi et Cécily » (1913), « Palas et Chéri-Bibi » (1919), « Fatalitas ! » (1919), « Le coup d'état de Chéri-Bibi » (1925), « Les mohicans de Babel » (1926).

MAC ORLAN Pierre :

- *Quartier Réservé*, Paris : Gallimard, 1994 (1932).
- *Le Quai des brumes*, Paris : Gallimard, 1927.

SIMENON Georges :

- *Œuvres complètes*, t. II, *Maigret*, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967, contenant :
« La Tête d'un homme » (1931), *Le Chien jaune* (1931), *La Nuit du carrefour* (1931),
Un Crime en Hollande (1931).
- *Œuvres complètes*, t. V, *Maigret*, Lausanne : Éditions Rencontre, 1967, contenant :
Liberty-Bar (1932), *L'Écluse n° 1* (1933), *Maigret* (1934), *Les Sept Minutes* (1930-1944).
- *Pietr-le-Letton*, Paris : Pocket, 1997 (1931).

Documents

Domaine allemand

Das Judentum in der Rechtswissenschaft : Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936, 8 vol., Berlin : Deutscher Rechts-Verlag, 1936.

Die Justiz, Zeitschrift für Erneuerung des Deutschen Rechtswesens. Zugleich Organ des Republikanischen Richterbundes, vol. I, Berlin, 1925.

Völkischer Beobachter, Kampfblatt der national-sozialistischen Bewegung Großdeutschlands, Berliner Ausgabe, vol. XLVI, année 1933, Berlin : Eher.

ALEXANDER Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft, Filmwirtschaft mit Statistiken und Verzeichnissen*, 3 vol., Berlin : Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik, 1930–1932

ANONYME, « Möglichkeiten des Kriminalromans », in *Die Literatur Monatschrift für Literaturfreunde*, vol. XLI, n° 10, Juillet 1939, Stuttgart : Deutsche Verlag-Anstalt, p. 583.

ANONYME, « Wo steht der Kriminalroman », in *Die Literatur*. vol. XXXVI, n° 6, juin 1934, p. 553.

ASCHAFFENBURG Gustav, *Das Verbrechen und seine Bekämpfung*, Heidelberg : Carl Winter Verlag, 1903.

BAER Abraham, *Der Verbrecher in anthropologischer Beziehung*, Leipzig : Thieme, 1893.

BERGER Erich, « Marxismus im Romanteil », in *Deutsche Presse Zeitschrift des Reichsverbandes der deutschen Presse*, 27^e année, n° 24, 21 août 1937, Berlin, pp. 380-381.

BEST Werner, *Die deutsche Polizei*, Darmstadt : L.C. Wittich Verlag, 1940.

BRUNNER-EBERSPERG Günter, « Wie stehen wir zum Kriminalroman ? Kriminalroman : Ja oder nein ? », in *Die Zeitschrift der Leihbücherei*, vol. XI, n° 1, 10 janvier 1942, p. 14.

BRÜNNER-GRASL Poldi, *O diese Gauner ! Eine Sammlung von heiteren Verbrecher- und Diebsabenteuern*, Mühlhausen in Thüringen : G. Danner, 1922.

DAHM Georg (sous la dir. de), *Grundfragen der neuen Rechtswissenschaft*, Berlin : Junker & Dünnhaupt, 1935.

DALUEGE Kurt, *Nationalsozialistischer Kampf gegen das Verbrechen*, Munich : Eher, 1936.

DIEHL Edgar « Eine Lanze für den Kriminalroman », in *Großdeutsches Leihbüchereiblatt*, vol. I, n° 1, 1939, pp. 23-24.

DÖBLIN Alfred :

- *Das Ich über der Natur*, Berlin : S. Fischer, 1928.
- *Die Zeitlupe, kleine Prosa*, éd. de Walter MUSCHG, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1962.
- *Aufsätze zur Literatur*, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1963.
- « Mein Buch Berlin Alexanderplatz » (1932), in *Berlin Alexanderplatz*, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1964, pp. 505-507.
- « Nachwort zu einem Neudruck » (1955), in *Berlin Alexanderplatz*, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1964, pp. 507-509.
- DÖBLIN A., *Unser Dasein*, Olten et Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1964.

EICHBERG Arnold, « Der Kriminalromanleser. Eine psychologische Studie », *Die Zeitschrift der Leihbücherei*, 6^e année, n° 18-19, 25 septembre – 10 octobre 1937, pp. 10-11.

EISNER Lotte, *Fritz Lang*, trad. de Bernard EISENSCHITZ, Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, Cinémathèque française, 1984.

ELWENSPOEK Curt, *Mord und Totschlag : Polizei greift ein !*, Stuttgart : Verlag Dieck & Co, 1930.

ENGELBRECHT Ernst et Leo HELLER, *Verbrecher*, Berlin : Hermann Paetel Verlag, 1924.

EXNER Franz, *Kriminalbiologie in ihren Grundzügen*, Hambourg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1939.

FABRICIS Hans, *Schiller als Kampfgenosse Hitlers. Nationalsozialismus in Schillers Dramen*, Berlin-Schöneberg : Verlag Deutsche Kultur-Wacht, 1934.

FINKE Edmund, « Über den Kriminalroman », in *Die Literatur. Monatsschrift für Literatursfreunde*, n° 6, vol. XLI, mars 1939, p. 333.

FRAENKEL Ernst, « Zur Soziologie der Klassenjustiz », in *Zur Soziologie der Klassenjustiz und Aufsätze zur Verfassungskrise 1931-32*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968 (1927).

FRANKE-HEILBRONN Hans, « Der Kriminal-“Schmökler” als Moritaten-Ersatz. Kleine Betrachtung über ein großes Feld der Literatur », in *die Zeitschrift der Leihbücherei*, 9^e année, n° 13, 10 juillet 1940, pp. 4-5.

FRIES Fritz Rudolf et Yvonne REHHAHN (sous la dir. de), *Berlin Alexanderplatz : Drehbuch*, Munich : Text+Kritik, 1996.

GILMAN Sander L. (sous la dir. De), *NS-Literaturtheorie Eine Dokumentation*, Francfort s. / Main : Athenäum Verlag, 1971.

HEINDL R., *Der Berufsverbrecher. Ein Beitrag zur Strafrechtsreform*, Berlin : Pan-Verlag Rolf Heise, 1926.

HELLER Leo, *Lieder der Straßenmädchen und Anderes*, Berlin : Eigenbrödler Verlag, 1930.

HOYER Walter, « Was schadet der Kitsch ? », in *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, vol. CIV, n° 77, 6 avril 1937, p. 303.

IHERING Herbert, « Die Dreigroschenoper », (1^{er} septembre 1928), in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, pp. 198-199.

KLEMPERER Viktor, *LTI, la langue du troisième Reich*, trad. d'Elizabeth GUILLOT, Paris : Albin Michel, 1996.

KRACAUER Siegfried, *Werke*, t. VI, *Kleine Schriften zum Film*, 3 vol., Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 2004.

KRAEPELIN Emil, *Die Abschaffung des Strafmaßes : Ein Vorschlag zur Reform der heutigen Strafrechtspflege*, Stuttgart : Enke, 1880.

KRANZ Heinrich, *Lebensschicksale krimineller Zwillinge*, Berlin : Springer, 1936.

LANG Fritz, *Trois lumières : Écrits sur le cinéma*, éd. et trad. d'Alfred EIBEL, Paris : Éditions Ramsay, 2008.

LANGE Johannes, *Verbrechen als Schicksal : Studien an kriminellen Zwillingen*, Leipzig : Thieme, 1929.

LANGENBUCHER Erich :

- « "Der Teufel spielt Verstecken" oder Einiges zur Frage des gegenwärtigen Kriminalromans », in *Die Buchbesprechung. Eine monatliche Umschau*, 3^e année, février 1939, t. II, p. 39.

LENZ Adolf, *Grundriss der Kriminalbiologie. Werden und Vergehen der Persönlichkeit des Täters nach Untersuchungen an Sträflingen*, Vienne : Springer, 1927.

LESSING Theodor

- « Der Haarman-Prozeß », in KECK Annette et POOLE Ralph J. (sous la dir. de), *Serial Killers : Das Buch der blutigen Taten*, Leipzig : Reclam Verlag, 1997.
- *Haarmann : Die Geschichte eines Werwolfs*, Francfort s./Main : Luchterhand Literaturverlag, 1989.

LIEPMANN Moritz, *Krieg und Kriminalität in Deutschland*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt 1930.

MIKOREY Max, « Das Judentum in der Kriminalpsychologie » in *Das Judentum in der Rechtswissenschaft : Ansprachen, Vorträge und Ergebnisse der Tagung der Reichsgruppe des NSRB am 3. und 4. Oktober 1936*, vol. III, Berlin : Deutscher Rechts-Verlag, 1936.

NIETZSCHE Friedrich :

- *Œuvres*, 2 vol., éd. de Jean LACOSTE et Jacques LE RIDER, Paris : R. Laffont, 1993.
- *La Volonté de puissance*, 2 vol., trad. de Geneviève BIANQUIS, Paris : Gallimard, 1995.

PRANGEL Matthias, *Materialien zu Alfred Döblin « Berlin Alexanderplatz »*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1975.

RÖSLER Jo Hanns, *O, diese Gauner : 21 Vorfälle*, Berlin : Nord-Verlag, 1930.

RÜHLE Günther :

- *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, vol. I : 1917-1925, vol. II : 1926-1933, Francfort s./Main : S. Fischer Verlag, 1988.
- *Zeit und Theater*, vol. I : *Vom Kaiserreich zur Republik : 1913-1925*, vol. II : *Von der Republik zu der Diktatur 1925-1933*, vol. III : *Diktatur und Exil : 1933-1945*, Berlin : Propyläen Verlag, 1972-1914.

SIMMEL Georg :

- *Der Konflikt der modernen Kultur*, Munich et Leipzig : Duncker & Humblot, 1921.
- *Lebensanschauung : vier metaphysische Kapitel*, Munich : Duncker und Humblot, 1918.

STUMPFL Friedrich, *Ursprünge des Verbrechens : Dargestellt am Lebenslauf von Zwillingen*, Leipzig : Thieme, 1936.

UNSELD Siegfried (sous la dir. de), *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1960, contenant : *Die Dreigroschenoper* ; *Die Beule, ein Dreigroschenfilm* ; *Der Dreigroschenprozess* ; *Der Dreigroschen-roman* ; *Texte, Materialien, Dokumente*.

Domaine américain

Illinois Crime Survey, Chicago : Illinois Association for Criminal Justice in Cooperation with the Chicago Crime Commission, 1929.

Investigation of Un-American Activities and Propaganda : Report of the Special Committee on Un-American Activities, Washington : United States Government Printing Office, 3 janvier 1939.

Variety Film Reviews, vol. IV : 1907-1980, New York et Londres : Garland Publishing, 1983.

ADAMIC Louis, *Dynamite : The Story of Class Violence in America*, New York : Viking Press, 1931.

ANDREWS Hal, *X Marks the Spot, Chicago Gang Wars in Pictures*, (s.l.) Spot Publishing Co., 1930.

ANONYME, « The Crime Complex », in *Forum*, août 1929, vol. LXXXII, n° 2.

ASBURY Herbert :

- *Gem of the prairie, an informal history of the Chicago underworld*, New York : A. Knopf, 1940.
- *The gangs of New York : an Informal History of the Underworld*, New York : Capricorn Books, 2001 (1928).

BELL Nelson B. :

- « "High Sierra" Is the High In Gangster Melodramas », in *The Washington Post*, 1^{er} mars 1941, p. 9.
- « Mr. Cagney Is Himself Again in "Angels" », in *The Washington Post*, 22 novembre 1938, p. X26.
- « The Roaring Twenties : It Seems, Really Roared », in *The Washington Post*, 4 novembre 1939, p. 16.

BLACK Jack, *The Big Break at Folsom : A Story of the Revolt of Prison Tyranny*, San Francisco : The Bulletin, 1908.

BLUMER Herbert et Philip M. HAUSER, *Movies, Delinquency, and Crime*, New York : The MacMillan Company, 1933.

BURNS Walter Noble, *The One-Way Ride : The Red Trail of Chicago Gangland from Prohibition to Jake Lingle*, Garden City : Double Day, 1931.

BUSBY Marquis, « Dregs of Life Offer Vivid Tale », in *The Los Angeles Times*, 18 août 1927, p. A7.

CAGNEY James, *Cagney by Cagney*, New York : Pocket Book, 1977.

CARR Harry, « The Lancer », *Los Angeles Times*, 26 juillet 1934, p. A1.

CHANDLER Raymond :

- *Selected letters of Raymond Chandler*, éd. de Frank MACSHANE, New York : Columbia University Press, 1981.
- *The Raymond Chandler papers : Selected Letters and Nonfiction*, éd. de Tom HINEY et Frank MACSHANE, New York : Atlantic monthly press, 2000.

- CLARKE Donald H., *Man of the World, Recollections of an Irreverent Reporter*, New York : The Vanguard Press Inc., 1950.
- CROWTHER Bosley, « The Screen : “High Sierra”, at the Strand, Considers the Tragic and Dramatic Plight of the Last Gangster », in *New York Times*, 25 janvier 1941, p. 11.
- COOPER Courtney R., *Ten Thousand Public Enemies*, New York : Blue Ribbon Books, 1935.
- DUGDALE Richard L., *The Jukes : A Study in Crime, Pauperism, Disease and Heredity*, New York : G.P. Putnam’s sons, 1877.
- ESTABROOK Arthur H., *The Jukes in 1915*, Washington : The Carnegie institution of Washington, 1916.
- GARDNER Erle S, « Getting Away with Murder », in *The Atlantic*, vol. CCXV, n° 1, janvier 1965, pp. 72-75.
- GODDARD Henry H. :
- *Psychology of the Normal and Subnormal*, New York : Dodd, Mead and Cie, 1919.
 - *The Kallikak Family : A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness*, New York : The Macmillan company, 1912.
 - « The responsibility of children in the juvenile court », in *Journal of the American Institute of Criminal Law and Criminology*, vol. III, n° 3, 1912.
- GRAFMEYER Yves et Isaac JOSEPH, *L’École de Chicago, Naissance de l’écologie urbaine*, Paris : Flammarion, 2004.
- HALL Mordaunt, « The Screen : New Gang Film at Strand », in *New York Times*, 10 janvier 1931, p. 21.
- HAMMETT Dashiell, *Selected Letters of Dashiell Hammett 1921-1960*, éd. de LAYMANN Richard et Julie M. RIVET, Washington D.C. : Counterpoint, 2001.
- HARRIS Marry, « Humphrey Bogart, Ida Lupino Soar High in “High Sierra”, in *The Washington Post*, 22 mars 1941, p. 9.
- HEMINGWAY Ernest, *A Moveable Feast*, New York : Charles Scribner’s Sons, 1964.
- HENDERSON Georges C., *Keys to Crookdom*, New York : D. Appleton & Century, 1924.
- HOOVER John E. :
- « America’s Worst Enemy », in *Los Angeles Times*, 8 mai 1938, p. I7.
 - « Crime And Your Home », in *Los Angeles Times*, 6 février 1938, p. I15.
 - « Criminal Identification », in *The American Journal of Police Science*, vol. II, n° 1, Janvier-février, 1931 (1929), pp. 8-19.
 - « Education Against Crime » (12 janvier 1936), in *Vital Speeches of the Day*, vol. III, n° 4, pp. 109-113.
 - « For a Crime Free America ! », in *Los Angeles Times*, 12 septembre 1937, p. K6.
 - « Goodbye, Bank Robber ! », in *Los Angeles Times*, 26 décembre 1937, p. I2.
 - « Identify Yourself ! », in *Los Angeles Times*, 20 janvier 1938, p. J2.

- « Modern Problem of Law Enforcement » (29 juillet 1935), in *Vital Speeches of the Day*, vol. I, n° 22, pp. 682-686.
- « The Adventure of Scientific Crime Control » (14 juin 1937), in *Vital Speeches of the Day*, vol. III, n° 4, pp. 559-562.
- « The Woman in Crime », in *Los Angeles Times*, 17 octobre 1937, p. J2.
- « Science Fights the Crook », in *Los Angeles Times*, 30 janvier 1938, p. K2.
- « War on the Sex Criminal ! », in *Los Angeles Times*, 26 septembre 1937, p. K2.

HOSTETTER Gordon L. et Thomas Quinn BEESLEY, *It's a Racket !*, Chicago : Les Quin Books Inc., 1929.

HOWELLS William D., « An Opportunity for American Fiction », in *Literature : An International Gazette of Criticism*, New York, 28 avril 1899, pp. 361-362.

JOSEPHSON Matthew, *The Robber Barons : The Great American Capitalists, 1861-1901*, New York : Harcourt, Brace and Company, 1934.

KAUFMANN Stanley (sous la dir. de), *American Film Criticism : From the Beginnings to Citizen Kane. Reviews of Significant Films as the Time They First Appeared*, New York : Liveright, 1972.

KIRSTEIN L., « James Cagney and the American Hero » (avril-juin 1932), in KAUFMANN S., *American Film Criticism*, pp. 262-264.

LANDESCO John :

- « Prohibition and Crime », in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. CLXIII, septembre 1932, pp. 120-129.
- « The Life History of a Member of the "42" Gang », in *Journal of Criminal Law and Criminology*, vol. XXIII, n° 6, mars- avril 1933, pp. 964-998.

LAWES Lewis E.,

- *Life & Death in Sing Sing*, Londres : John Long, 1929.
- *Twenty Thousand Years in Sing Sing*, New York : Long and Smith, 1932.
- *Man's Judgment of Death. Montclair*, New Jersey : Patterson Smith, 1969 (1924).

LOMBROSO Gina, *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*, New York : Putnam, 1911.

L.L.B, « Those Gay "Twenties" », in *The Wall Street Journal*, 13 novembre 1939, p. 11.

MOSHER John, « Little Caesar » (17 janvier 1931), in KAUFMANN S., *American Film Criticism*, pp. 249-250.

PASLEY Fred, *Al Capone : The Biography of a Self-Made Man*, New York : Garden City Publishing, 1930.

REEVE Arthur B., *The Golden Age of Crime*, New York : Mohawk Press, 1931.

R.L.C., « "Angels With Dirty Faces" Enters Third Downtown Week », in *The Washington Post*, 16 décembre 1938, p. 20.

SENNWALD Andre « James Cagney as the Scourge of the Underworld in 'G Men', the New Photoplay at the Strand », in *New York Times*, 2 mai 1935, p. 17.

SCHAFFER Georges, « G Men Films », in *Chicago Daily Tribune*, 18 avril 1935, p. 19.

SCHALLERT Edwin :

- « Cagney, O'Brien Star in "Angels With Dirty Faces" », in *Los Angeles Times*, 21 octobre 1938, p. 10.
- « "High Sierra" Colorful Elaborate Melodrama, in *Los Angeles Times*, 22 janvier 1941, p. 12.

SCHEUER Philip K., « Trio Starred in Melodrama », in *Los Angeles Times*, 21 juin 1934, p. 10.

SHERWOOD Robin E., « Underworld », in *Life*, 15 septembre 1927, vol. XC, n° 2341, p. 26.

SULLIVAN Joseph M., « Criminal Slang », *The Virginia Law Register*, vol. VII, n° 1, mai 1921, pp. 9-17.

THRASHER Frederic M., *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago :

The University of Chicago Press, 1968 (1927).

TINEE Mae :

- « "G Men" Movie Is Swift Drama of U.S. Agents », in *Chicago Daily Tribune*, 7 mai 1935, p. 13.
- « Movie Proves Honest Effort Can End Crime », in *Chicago Daily Tribune*, 28 mai 1936, p. 21.
- « Movie Revives Era of Parched Lips and Souls », in *Chicago Daily Tribune*, 29 octobre 1939, p. E4.

Domaine français

Paris-Soir, 1^{re} année, n° 1 (4 octobre 1923) à 18^e année, n° 6111 (11 juin 1940).

Détective : le grand hebdomadaire des faits divers, 1^{re} année, n° 1 (1^{er} novembre 1928) à juin 1940 (s.n).

ALLENDY René, *Le Crime et les Perversions instinctives*, numéro spécial de *Le Crapouillot*, mai 1938.

ANDRIANNE René et Jean-Baptiste BARONIAN (sous la dir. de), *Cahiers Simenon*, n° 14, *Sous les feux de la critique, 1925-1945*, Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, 2000.

BALLY Charles, *Le Langage et la vie*, Paris : Payot, 2^e édition, 1926.

BERTILLON Alphonse, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Melun : Imprimerie administrative, 1893.

CARCO Francis :

- *Envoûtement de Paris*, Paris : Grasset, 1938.
- *Francis Carco vous parle... (L'auteur et ses personnages)*, propos recueillis par Michel Manoll, Paris : Éditions Denoël, 1953.
- « Préface », in LACASSAGNE J., *L'Argot du « Milieu »*, pp. i-xxii.

CHARPENTIER John :

- (s.t.) in *Mercure de France*, 36^e année, n° 646, 15 mai 1925, pp. 178-179.
- (s.t.) in *Mercure de France*, 37^e année, n° 664, 15 février 1926, pp. 176-177.
- « Les Innocents », in *Mercure de France*, 38^e année, n° 705, 1^{er} novembre 1927, p. 650-651.

CLAIR René, *Cinéma d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Gallimard, 1970.

DUPRE Ernest, *Pathologie de l'imagination et de l'émotivité*, Paris : Payot, 1925.

DURKHEIM Émile, *La Division du travail social*, Paris : Alcan, 1893.

GALL Franz Josef et Johann Gaspar SPURZHEIM, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leurs têtes*, 2 vol., Paris : F. Schoell, 1810-1819.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux*, Paris : Flammarion, 1990.

GREEN Julien, *Journal 1926-1934*, in *Œuvres complètes, IV*, Paris : Gallimard, 1975.

GUILHERMET Georges, *Le Milieu criminel*, Paris : Alfred Costes, 1923.

HAYER Lucien, « Comment j'ai filmé une exécution capitale », in *La Revue du Cinéma*, 3^e année, n° 21, 1^{er} avril 1931, pp. 40-41.

HESNARD Alain, *L'Inconscient*, Paris : Doin, 1923.

HESSE Raymond, *Les Criminels peints par eux-mêmes*, Paris : B. Grasset, 1912.

JOUVENEL Robert de, *La République des camarades*, Paris : Bernard Grasset, 1914.

LACASSAGNE Alexandre :

- « Intervention », in *Actes du 2^e congrès international d'Anthropologie criminelle*, Paris : Masson, 1890.

- *Les Tatouages. Étude anthropologique et médico-légale*, Paris : Baillièrre et fils, 1881.

LACASSAGNE Jean, *L'Argot du « Milieu »*, Paris : Librairie Albin Michel, 1928.

LALOU René, « De quelques livres... », in *Le Journal Littéraire*, n° 44, 21 février 1925, p. 12.

LEMOINE Michel, *Simenon face à la critique de 1936 à 1940 : jugements et rapprochements*, Cahiers Simenon n° 5, Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, 1991.

LEMONNIER Léon, *Manifeste du roman populiste*, Paris : Ed. Jacques Bernard, La Centaine, 1929.

LEVY-VALENSI Joseph, *Les Crimes passionnels (l'homicide passionnel)*, Paris : J.-B. Baillièrre, 1931.

LOCART Edmond :

- *Le crime et les criminels*, Paris : Renaissance du Livre, 1925.

- *La criminalistique à l'usage des gens du monde et des auteurs de romans policiers*, Lyon : Desvignes, 1937.

- *Manuel de technique policière*, Paris : Payot, 1923.

- *Policiers de roman et policiers de laboratoire*, Paris : Payot, 1913.

LOMBROSO Cesare :

- *L'Homme criminel*, trad. d'Albert BOURNET et Charles-Jean-Marie LETOURNEAU, Paris : F. Alcan, 1887.

- « Discours d'ouverture du VI^e congrès d'anthropologie criminelle », in *Archives d'Anthropologie criminelle*, tome XXI, 1906, p. 665.

- avec Guglielmo FERRERO, *La Donna delinquente, la prostituta et la donna normale*, Turin : L.Roux, 1893.

MAC ORLAN Pierre, *Les Compagnons de l'aventure*, Monaco : Éditions du Rocher, 1997 (1929-1963).

MAGNAN Valentin et Paul-Maurice LEGRAIN, *Les Dégénérés (état mental et syndromes épisodiques)*, Paris : Rueff et Cie éd., 1895.

MESSAC Régis, *Le "Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Genève : Slatkine reprints, 1975 (1929).

PERRIER Charles, *Le Crâne et ses rapports avec la taille, la grande envergure, le buste, le pied chez les criminels*, Lyon et Paris : A. Rey, A. Maloine & Fils, éditeurs, 1920.

PIERRE-QUINT Léon, « La pègre dans la littérature », in *La Connaissance*, 1^{re} année, n° 11, décembre 1920, pp. 1035-1044.

RABINOWICZ Léon, *Le Crime passionnel*, Paris : Marcel Rivière, 1931.

RENOIR Jean, *Écrits 1926-1971*, Paris : Pierre Belfond, 1974.

RIVIÈRE Jacques, « La crise du concept de littérature », in *La Nouvelle Revue française*, 11^e année, n° 125, 1^{er} février 1924, pp. 159-170.

SIMENON Georges :

- *L'Âge du Roman*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1997 (1956).

- *Un Homme comme un autre*, Paris : Presses de la Cité, 1975.

SOUDAY Paul :

- « Les Livres », in *Le Temps*, n° 20363, 7 avril 1917, p. 3.

- « Les Livres », in *Le Temps*, n° 21464, 6 mai 1920, p. 3.

THÉRIVE André, *Le Français, langue morte ?*, Paris : Plon-Nourrit et Cie, 1923.

WARNOD André, *Les Bals de Paris*, Paris : Georges Crès, 1922, p. 23.

YOCAS Panagioté, *L'Influence de la guerre européenne sur la criminalité*, Thèse de doctorat de droit de l'Université de Paris, sous la présidence d'Henri Donnedieu de Vabres, Paris : Jouve et Cie Éditeurs, 1921.

Monographies et articles

- ADACHI-RABE Kayo, *Abwesenheit im Film : Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster : Nodus Publikationen, 2005.
- ADORNO Theodor W. :
- « Zur Frankfurter Aufführung der “Dreigroschenoper” », (1928), in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, pp. 183-184.
 - « Zur Musik der Dreigroschenoper » (1929), in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, pp. 184-187.
 - avec Max HORKHEIMER, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. d'Éliane KAUFHOLZ, Paris : Gallimard, 1973.
- ALLEY Kenneth D., « *High Sierra – Swan Song for an Era* », in *Journal of Popular Film*, vol. V, n° 3-4, 1976.
- ALLINNE Jean-Pierre, *Gouverner le crime. Les politiques criminelles françaises de la Révolution au XXI^e siècle*, vol. 2 : *Le temps des doutes 1920-2004*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- AMENGUAL Barthélémy, *Georg Wilhelm Pabst*, Éditions Seghers, 1966.
- ANGENOT Marc, *Le Roman populaire, recherches en paralittérature*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1975.
- ARASSE Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris : Flammarion, 1987.
- ARENDT Hannah, *Le Système totalitaire*, trad. de Jean-Loup BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LÉVY, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- ARTIERES Philippe, « Les aveux de l'écrit : le regard des criminologues à la fin du XIX^e siècle », in MUCCHIELLI L., *Histoire de la criminologie française*, pp. 169-185.
- ASSOULINE Pierre, *Simenon*, Paris : Gallimard, 1996.
- AUMONT Jacques, *L'Image et la parole*, Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1999.
- AURICH Rolf, Wolfgang JACOBSEN et Cornelius SCHNAUBER (sous la dir. de), *Fritz Lang. Leben und Werke. Bilder und Dokumente*, Berlin : Jovis – Filmmuseum Berlin, 2001.

- BACHLEITNER Norbert, *Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans*, Tubingue : Gunter Narr Verlag, 1999.
- BAECHLER Jean, *Qu'est-ce que l'idéologie ?*, Paris : Gallimard, 1976.
- BALVE Johannes, *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin : vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik*, Wiesbaden : Deutscher Universitäts-Verlag, 1990.
- BANNER Stuart, *The Death Penalty. An American History*, Cambridge (MA) et Londres : Harvard University Press, 2002.
- BARSACQ Léon, *Le Décor de film*, Paris : Henri Veyrier, 1985.
- BARTHES Roland :
- *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, t. I : 1942-1961, éd. d'Éric MARTY, Éditions du Seuil, 1993.
 - *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, t. III : 1974-1980, éd. d'Éric MARTY, Éditions du Seuil, 1995.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris : Éditions de Minuit, 1961.
- BATCHEN Geoffrey, « Guilty Pleasures », in LEVIN T.Y., U.FROHNE et P.WEIBEL, (*Ctrl*) *Space*, pp. 446-460.
- BAZIN André :
- « Peinture et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. III : *Cinéma et sociologie*, Éditions du cerf, 1999, pp. 188.
 - « Jean Gabin et son destin », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. III : *Cinéma et sociologie*, Paris : Éditions du cerf, 1999, pp. 79-82.
 - *Jean Renoir*, Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1989.
 - « Mort d'Humphrey Bogart », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. III, pp. 83-88.
- BECKER Annette, *La Guerre et la foi. De la mort à la mémoire (1914-1930)*, Paris : Armand Colin, 1998.
- BECKER Jean-Jacques, :
- *Guerres et cultures*, Paris : Armand Colin, 1995.
 - « La construction d'une historiographie française de la Grande Guerre pendant l'entre-deux-guerres », in BECKER J.-J. (sous la dir. de), *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris : Armand Colin, 2005, pp. 21-33.
- BEDU Jean-Jacques, *Francis Carco au cœur de la bohème*, Monaco : Éditions du Rocher, 1993.
- BENJAMIN Walter :
- *Essais sur Brecht*, trad. de Philippe IVERNEL, Paris : La Fabrique éditions, 2003.
 - « Krisis des Romans » (1930), in *Gesammelte Schriften*, t. III, Francfort s./Main : 1981, pp. 230-234.
 - « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Œuvres*, t. III, trad. de DE GANDILLAC Maurice, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris : Gallimard.
- BENNETT Patrick, *Rough and Rowdy Ways : The Life and Hard Times of Edward Anderson*, Tarleton : Texas A&M University Press, 1988.

- BERG-GANSCHOW Uta et Wolfgang JACOBSEN (sous la dir. de), *Film... Stadt... Kino... Berlin...*, Berlin : Argon, 1987.
- BERLIÈRE Jean-Marc :
- « La professionnalisation : revendication des policiers et objectifs des pouvoirs au début de la III^e République », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXVII, juillet-septembre 1990, pp. 398-428.
 - « La professionnalisation de la police en France : un phénomène nouveau au début du XX^e siècle », in *Déviance et société*, 1987, vol. XI, n^o 1, pp. 67-104.
- BERTRAND Régis et Anne CAROL (sous la dir. de), *L'exécution capitale : Une mort donnée en spectacle XVI^e-XX^e siècles*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003.
- BESNARD Philippe, *L'Anomie : ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*, Paris : PUF, 1987.
- BRENNER Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg : Rohwohlt Taschenbuch Verlag, 1963.
- BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain – Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Masson, 1994.
- BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français : Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris : Flammarion, 1995.
- BLACK Gregory D., *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge : Cambridge University press, 1994.
- BLAKLEY Johanna et Martin KAPLAN (sous la dir. de), *Warners' War : Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*, Los Angeles : Norman Lear Center Press, 2004.
- BLANCHARD Pascal, Sandrine LEMAIRE et Nicolas BANCEL (sous la dir. de), *Culture coloniale en France*, Paris : CNRS Éditions, 2008.
- BLOCH Ernst :
- *Erbschaft dieser Zeit*, Francfort s./Main : Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1985.
 - « Lied der Seeräuber-Jenny in der *Dreigroschenoper* » (1929), in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, pp. 195-197.
 - « Zur Dreigroschenoper » (1935), in BRECHT B., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch*, pp. 193-195.
- BLOMBERG Thomas et Karol LUCKEN, *American Penology : A History of Control*, New York : Adlin de Gruyter, 2000.
- BOCK Gisela, « Le nazisme : politiques sexuées et vies des femmes en Allemagne », in THEBAUD F., *Histoire des femmes en Occident*, pp. 252-259.
- BOLZINGER André, *La Réception de Freud en France*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- BOOKSPAN Shelley, *A Germ of Goodness. The California State Prison System, 1851-1944*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1991.
- BOORSTIN Daniel J., *The Americans : The Democratic Experience*, New York : Random House, 1973.
- BOUCHARENC Myriam et Joëlle DELUCHE (sous la dir. de), *Littérature et Reportage*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001.

- BOULANGER Christian et Austin SARAT (sous la dir. de), *The Cultural Lives of Capital Punishment : Comparative Perspectives*, Stanford : Stanford University Press, 2005.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris : Nathan Université, 1998.
- BOYER Paul S., *Purity in Print : Book Censorship in America from The Gilded Age to the Computer Age*, Madison : The University of Wisconsin Press, 2002.
- BRAUER Stephen, « An Aesthetics of Crime », in *American Quarterly*, vol. LIII, n° 3, septembre 2001, pp. 535-547.
- BRENEZ Nicole, « Symptôme, exhibition, angoisse. Représentation de la terreur dans l'œuvre allemande de Fritz Lang (1919-1933/1959-1960) », in *Cinémathèque* n° 3, printemps/été 1993, consultable à l'adresse : <http://www.editions-papiers.org/publications/symptome-exhibition-angoisse> (dernière consultation le 15 octobre 2010).
- BROCHAND Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, t. I : 1921-1944, Paris : La Documentation française, 1994.
- BROSZAT Martin, *Der Staat Hitlers : Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981.
- BUCHHEIM Hans, Martin BROSZAT, Hans-Adolf JACOBSEN et Helmut KRAUSNICK, *Anatomie des SS-Staates*, 2 vol., Munich : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967.
- BURCH Noël :
- « De *Mabuse à M* : le travail de Fritz Lang », in NOGUEZ Dominique, *Cinéma, Théorie, Lectures*, numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris : éditions Klincksieck, 1978, pp. 227-248.
 - « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », in *Réseaux*, vol. XVIII, n° 99, 2000, pp. 99-130.
 - *Une praxis du cinéma*, Paris : Gallimard, 1986.
 - Avec Geneviève SELIER, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris : Nathan Université, 1996.
 - Avec Thom ANDERSEN, *Les Communistes de Hollywood : Autre chose que des martyrs*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- CABANES B., *La victoire endeuillée : la sortie de guerre des soldats français, 1918-1920*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- CADARS Pierre et Francis COURTADE, *Le cinéma nazi*, Toulouse : Eric Losfeld, 1972.
- CAILLOIS Roger :
- *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 1958.
 - « Puissances du roman » (1942), in *Approches de l'imaginaire*, Paris : Gallimard, 1974, pp. 177-205.
- CAÏRA Olivier, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris : CNRS Éditions, 2005.
- CALVET Louis-Jean, *L'Argot*, Paris : PUF, 1994.
- CARROT Georges, *Histoire de la police française. Des origines à nos jours*, Paris : Éditions Tallandier, 1992.

- CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- CHARTIER Roger et Henri-Jean MARTIN (sous la dir. de), *Histoire de l'édition française*, t. IV, *Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris : Fayard, 1994.
- CHAZAL Robert (sous la dir. de), *Marcel Carné*, Paris : Seghers, 1964.
- CHEVALIER Louis :
- CHEVALIER Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses, à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris : Plon, 1958.
 - *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 1995.
- CHION Michel :
- *La Voix au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma – Éditions de l'étoile, 1982.
 - *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris : Cahiers du Cinéma, 2008.
- CIMENT Michel, *Fritz Lang : le meurtre et la loi*, Paris : Gallimard, 2003.
- CLARENS Carlos, *Crime Movies, From Griffith to the Godfather and Beyond*, New York et Londres : W.W. Norton & Company, 1980.
- CLARK Norman, *Deliver Us from Evil, An Interpretation of American Prohibition*, New York : Norton & Company, 1976.
- Clary FRANÇOISE et John DEAN, *Crime & Hollywood incorporated : le crime organisé à la ville et à l'écran (1929-1951)*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2003.
- COHEN Evelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'Entre-deux-guerres*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1999.
- COLLOMB Michel, « Joseph Kessel et le roman de reportage dans l'entre-deux-guerres », in TASSEL Alain (sous la dir. de) *Présence de Kessel, Colloque de Nice, 2-3 avril 1998 organisé par le Centre de Narratologie Appliquée*, Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1998, pp. 127-138.
- CORTADE Ludovic, « La loi au cinéma : le spectateur entre *mimesis* et *catharsis* », in *Contre Bande*, n° 10, 2003, Paris : Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, pp. 27-44.
- COTT Nancy F., « La femme moderne : le style américain des années vingt », in THEBAUD F., *Histoire des femmes en Occident*, pp. 160-162.
- COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- COUVARES Francis G. (sous la dir. de), *Movie censorship and American Culture*, Amherst : University of Massachusetts Press, 2006.
- COX Jim, *Radio Crime Fighters : Over 300 Programs from the Golden Age*, Jefferson : McFarland, 2002.
- CRITCHLEY David, *The Origin of Organized Crime in America : the New York City Mafia, 1891-1931*, New York : Routledge, 2009.
- CRISP Colin, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington : Indiana university press, 2002.

DADOUN Roger :

- *Cinéma, psychanalyse et politique*, Paris : Séguier, 2000.
- « Le pouvoir et sa “folie” », in *Positif*, n° 188, décembre 1976, pp. 13-20.

DELEUZE Gilles :

- *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- « Philosophie de la Série Noire », in *L'île déserte et autres textes*, Minuit, Paris, 2002, pp. 114-124.

DELOUX Jean-Pierre, « W. R. Burnett, D. H. Clarke : la loi des rues », in *Europe*, vol. LXII, n° 664-665, août-septembre 1984, pp. 52-63.

DENKLER Horst, « Was war und was bleibt ? Versuch einer Bestandausnahme der erzählenden Literatur aus dem “Dritten Reich” », in *Zeitschrift für Germanistik*, vol. IX, n° 2, mars 1999, pp. 279-293.

DEBUYST Christian, Françoise DIGNEFFE et Alvaro P. PIRES (sous la dir. de), *Histoire des savoirs sur le crime et la peine*, 3 vol., Bruxelles : Éditions Larcier, 2008.

DOHERTY Thomas, *Pre-code Hollywood : Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York : Columbia University Press, 1999.

DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, (seconde éd. rev. et corr. de *Pédagogie et forme épique*), Paris : Éditions du Seuil, 1995.

DOUCHET Jean, « La tragédie des héros langiens », in *Cahiers du Cinéma*, n° 437, novembre 1990, pp. 59-61.

DUBOIS Claude, *Apaches, voyous et gonzes poilus : le milieu parisien du début du siècle aux années soixante*, Paris : Parigramme, 1996.

DUSSEL Konrad, *Deutsche Rundfunkgeschichte*, Constance : UVK, 2004.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre : Essai sur les ombres collectives*, Paris : PUF, 1965.

DYER Richard, *Le Star-système hollywoodien*, trad. de Noël BURCH, Paris : L'Harmattan, 2004 (1979).

DYKE James van, « Über die Beziehungen zwischen Kunst, Propaganda und Kitsch in Deutschland 1933 bis 1945 », in CZECH Hans-Jörg et Nikola DOLL (sous la dir. de), *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Berlin – Dresde : Deutsches historisches Museum – Sandstein Verlag, 2007, pp. 250-252.

EISENSCHITZ Bernard, LEGRAND Gérard et Noël SIMSOLO (sous la dir. de), *M le Maudit*, Paris : Éditions Plume, 1990.

EISENZWEIG Uri (sous la dir. de), *Littérature, Le roman policier*, n° 49, février 1983.

ELEFANTE Chiara (sous la dir. de), *Les Écritures de Maigret*, Bologne : Clueb, 1998.

ELEFTERIOU-PERRIN Véronique, « “The motion picture is potentially one of the greatest weapons for the safeguarding of democracy” : activisme et censure dans le monde hollywoodien des années 1930 », in *Revue française d'études américaines*, n° 102, Paris : Belin, avril 2004, pp. 62-81.

ELIAS Norbert :

- *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, trad. de Josette CHICHEPORTICHE et Fabienne DUVIGNEAU, Paris : Fayard, 1994.
- *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band : Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes et Zweiter Band. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Zivilisation*, Basel : Verlag Haus zum Falken, 1939.

ELM Ursula, *Literatur als Lebensanschauung : Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins « Berlin Alexanderplatz »*, Bielefeld : Aisthesis Verlag, 1991.

ELSAESSER Thomas, *Weimar Cinema And After : Germany's Historical Imaginary*, Londres – New York : Routledge, 2000.

ERIBON Didier (sous la dir. de), *L'Infréquentable Michel Foucault : renouveau de la pensée critique : actes du colloque, Centre Georges-Pompidou, 21-22 juin 2000*, Paris : EPEL, 2001.

EVANS Richard J. :

- *Rituals of Retribution : Capital Punishment in Germany 1660-1987*, New York : Oxford University Press, 1996.
- « Öffentlichkeit und Autorität. Zur Geschichte der Hinrichtungen in Deutschland vom Allgemeinen Landrecht bis zum Dritten Reich », in REIF Heinz (sous la dir. de), *Räuber, Volk und Obrigkeit*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, 1984, pp. 185-258.

FAYE Jean-Pierre, *Langages totalitaires. Critique de la raison / l'économie narrative*, Paris : Hermann, 1972.

FERREIRA DE OLIVEIRA Renaud : « Kessel, Cendrars : deux versions de la pègre », in BOUCHARENC M. et J. DELUCHE (sous la dir. de), *Littérature et Reportage*, pp. 105-116.

FINZSCH Norbert et Robert JÜTTE (sous la dir. de), *Institutions of Confinement. Hospital, Asylums, and Prisons in Western Europe and North America, 1500-1950*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

FLEISCHER Alain, « L'Accent ou la langue fantôme », in AUMONT Jacques, *L'Image et la Parole*, pp. 221-224.

FOUCAULT Michel :

- *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris : Gallimard – Le Seuil, 1999.
- *Dits et écrits*, 3 vol., Paris : Gallimard, 1994.
- *Histoire de la sexualité*, tome I, *La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.
- *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

FRAENKEL Ernst, *The Dual State : A Contribution to the Theory of Dictatorship*, New York : Oxford University Press, 1940.

FREUD Sigmund :

- « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), in *Essais de psychanalyse*, trad. de Pierre COTET, André BOURGUIGNON, Alice CHERKI, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

- *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. de Marie BONAPARTE et Mme E. (Édouard) MARTY, Paris : Gallimard, 1971.

GARÇON François, *La Distribution cinématographique en France, 1907-1957*, Paris : CNRS Éditions, 2006.

GARDAPHÉ Fred L., *From Wiseguys to Wise Men : The Gangster and Italian American Masculinities*, New York – Londres : Routledge, 2006.

GARNOT Benoît, *Histoire de la justice. France, XVI^e-XXI^e siècles*, Paris : Gallimard, 2009.

GARRITY Henry A., « Narrative Space in Julien Duvivier's Pépé-le-Moko », in *The French Review*, vol. LXV, n° 4, mars 1992, pp. 623-628.

GAY Peter, *Le suicide d'une république : Weimar 1918-1933*, Paris : Gallimard, 1995.

GEYER-RYAN Helga :

- « Trivalliteratur im Dritten Reich – Beobachtungen zum Groschenroman », in SCHNELL R., *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, pp. 217-260
- « Wunschkontrolle – Kontrollwünsche. Die Gleichschaltung der Populärliteratur im Dritten Reich », in THUNECKE J., *Leid der Worte*, pp. 177-206.

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, trad. de Monique AYMARD, Christian PAOLONI, Elsa BONAN et Martine SANCINI-VIGNET, Paris : Flammarion, 1989.

GELLATELY R., « The Prerogatives of Confinement in Germany, 1933-1945 : "Protective Custody" and Other Police Strategies », in FINZSCH N. et R. JÜTTE, *Institutions of Confinement*, pp. 175-190.

GIRARDET Raoul :

- *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris : Hachette Littératures, 2004.
- *Mythes et mythologies politiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1986.

GIRTLE ROLAND, *Rotwelsch. Die alte Sprache der Gauner, Dirnen und Vagabunden*, Vienne – Cologne – Weimar : Böhlau Verlag, 1998.

GOECKI Jan, *Capital Punishment : Criminal Law and Social Evolution*, New York : Columbia University Press, 1983.

GREBSTEIN Sheldon, « Hemingway and His Hard-Boiled Children », in MADDEN D., *Tough Guy Writers of the Thirties*, pp. 18-41.

GRIGNON Claude et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie de la littérature*, Paris : Gallimard/Le Seuil, 1989.

GROSSVOGEL David I., *Marianne and the Puritan : Transformations of the Couple in French and American Films*, Lanham : Lexington books, 2005.

GUÉRIF François et Michel MARTENS, *Underwood U.S.A. : balade sur les touches du roman noir américain*, Paris : Balland, 1980.

GUILLAUME-GRIMAUD Geneviève, *Le Cinéma du Front Populaire*, Paris : Éditions Pierre Lherminier, 1986.

GUNNING Tom, *The Films of Fritz Lang : Allegories of Vision and Modernity*, Londres : BFI, 2000.

- HAGEMAN Edmund R. (sous la dir. de), *A Comprehensive Index to "Black Mask" 1920-1951*, Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State University Popular Press, 1982.
- HAINES Herbs, « Flawed Executions, the Anti-Death Penalty Movement, and the Politics of Capital Punishment », in *Social Problems*, vol. XXXIX, n° 2, University of California Press, mai 1992, pp. 125-138.
- HALBWACHS Maurice :
- *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Albin Michel, 1994 (1925).
 - *La Mémoire collective*, Paris : PUF, 1950.
- HARDY Philippe (sous la dir. de), *The Overlook Film Encyclopedia. The Gangster Film*, Woodstock NY : The Overlook Press, 1998.
- HEFFER Jean, *La grande dépression. Les États-Unis en crise (1929-1933)*, Paris : Gallimard/Julliard, 1976.
- HEISE Thomas, « «Going Blood-Simple Like the Natives»: Contagious Urban Spaces and Modern Power in Dashiell Hammett's Red Harvest », in *Modern Fiction Studies*, Volume LI n° 3, automne 2005, pp. 485-512.
- HERBERT Reinke, « "Robert Heindl's *Berufsverbrecher*" : Police Perceptions of Crime and Criminals and Structures of Crime Control in Germany during the First Half of the Twentieth Century », in SREBNICK A. G. et R. LEVY, *Crime and Culture : An Historical Perspective*, pp. 49-61.
- HICKETHIER Knut, « Der Alte Deutsche Kriminalroman. Von vergessenen Traditionen », *Die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, vol. 31, n° 144, 1986, pp. 15-23.
- HIRSCH Martin, MAJER Dietmut et Jürgen MEINCK (sous la dir. de), *Recht, Verwaltung und Justiz im Nationalsozialismus. Ausgewählte Schriften, Gesetze und Gerichtsentscheidungen von 1933 bis 1945*, Cologne : Bund, 1984.
- HOBSBAWM Eric, *Bandits*, New York : Delacorte Press, 1969.
- HOLLIER Denis (sous la dir. de), *Le Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris : Gallimard, 1995.
- HOOCK Birgit, *Modernität als Paradox Der Begriff der « Moderne » und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)*, Tubinge : Niemeyer, 1997.
- HOPSTER Norbert, Petra JOSTING et Joachim NEUHAUS, *Literaturlenkung im « Dritten Reich » Eine Bibliographie*, 2. vol., Hildesheim, Zurich et New York : Georg Olms Verlag, 1993-1994.
- HUBIN Allen J. (sous la dir. de), *Crime Fiction II, A Comprehensive Bibliography*, New-York – Londres : Garland Publishing, 1994.
- ISER Wolfgang :
- *Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich : W. Fink, 1976.
 - *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Constance : Konstanz Universitätsverlag*, 1970.
- IVERNEL Phillipe et Jean-Marc LACHAUD, *Bertolt Brecht. Revue Europe*, vol. LXXVIII, n° 856-857, Paris, août-septembre 2000.

- JAMESON Fredric, « On Raymond Chandler », in MOST G. W. et W. W. Stowe, *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, New York : Harcourt, 1983, pp. 122-148.
- JANKOWSKI Paul, *Cette vilaine affaire Stavisky. Histoire d'un scandale politique*, trad. de Patrick HERSANT, Paris : Fayard, 2000.
- JANKOWSKI Stephan, « *Warte, warte nur ein Weilchen* » : *Die Diskussion um die Todesstrafe in Fritz Langs Film « M »*, Marburg : Tectum Verlag Marburg, 2000.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de Claude MAILLARD, Paris : Gallimard, 1978.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, « Cinéma, censure, contrôle, classement », in ORY Pascal (sous la dir. de), *La censure en France*, pp. 213-222.
- JENSEN Paul, *The Cinema of Fritz Lang*, New York : A.S. Barnes and Company, 1969.
- JOHNSON Eric A., « Some Thoughts on Social Control in "Totalitarian" Society : The Case of Nazi Germany », in EMSLEY Clive, Eric JOHNSON et Pieter SPIERENBURG (sous la dir. de), *Social Control in Europe*, vol. II : 1800-2000, Cleveland : The Ohio State University Press, Ohio, 2004, pp. 245-260.
- KALIFA Dominique :
- *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris : Perrin, 2005.
 - *Histoire des détectives privés en France (1832-1942)*, Paris : Nouveau monde édition, 2007.
 - *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris : Fayard, 1995.
 - *La Culture de masse en France, t. I, 1860-1930*, Paris : La Découverte, 2001.
- KATTI Christian, « "Systematically" Observing Surveillance : Paradoxes of Observations according to Niklas Luhmann's Systems Theory », in LEVIN T., U. FROHNE et P. WEIBEL, *Critl (Space)*, pp. 51-63.
- KEBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, 1980.
- KEIL Lars-Broder et Sven Felix KELLERDORF, *Deutsche Legenden : Vom "Dolchstoß" und anderen Mythen*, Berlin : Ch. Links Verlag, 2002.
- KERSHAW Ian : *Hitler. Essai sur le charisme en politique*, trad. de Jacqueline CARNAUD et Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris : Gallimard, 1995.
- KOEBNER Thomas :
- « Die Erwartung der Katastrophe. Zur Geschichtsprophetie des "neuen Konservatismus" (Oswald Spengler, Ernst Jünger) », in KOEBNER T., *Weimars Ende*.
 - (sous la dir. de), *Idole der deutschen Films*, Munich : Edition Text+Kritik, 1997.
 - (sous la dir. de), *Weimars Ende*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1982.
- KOLKO Gabriel, *The Triumph of Conservatism : A Reinterpretation of American History 1900-1916*, New York : Free Press, 1963.
- KONIGSON Elie (sous la dir. de), *Images de la ville sur la scène aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Éditions du CNRS, 1991.

- KOSCH Günter et Manfred NAGL, *Der Kolportageroman. Bibliographie von 1850 bis 1960*, Stuttgart – Weimar : Verlag J.B. Metzler, 1993.
- KOWALKE Kim, « Accounting for Success : Misunderstanding *die Dreigroschenoper* », *The Opera Quaterly*, n° 6, printemps 1989, pp. 18-38.
- KRACAUER Siegfried :
- *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, trad. de Claude B. LEVENSON, Lausanne : Éditions l'âge d'homme, 1973.
 - *Le Roman policier. Un traité philosophique*, trad. de Geneviève et Rainer ROCHLITZ, Paris : La Petite Bibliothèque Payot, 2001 (1922-1925).
- KREMEIER Klaus :
- « Der Großstadtgauner. Reinhold Schünzel », in KOEBNER T. (sous la dir.de), *Idole der deutschen Films*, pp. 75-82.
 - *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*, trad. d'Olivier MANONNI, Paris : Flammarion, 1994.
- KREUTZAHLER Birgit, *Das Bild des Verbrechers in Romanen der Weimarer Republik*, Francfort s./Main, Berne, New York, Paris : Peter Lang, 1987.
- LACOMBE Alain, *Le roman noir américain*, Paris : Union générale d'éditions, 1975.
- LAGNY Michèle, ROPARS Marie-Claire et Pierre SORLIN, *Générique des Années 30*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1986.
- LAQUEUR Thomas, « Crowds, Carnival and the State in English Executions, 1604-1868 », in BEIER A. L, David CANNADINE et James ROSENHEIM (sous la dir. de), *The First Modern Society. Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989, pp. 305-355.
- LANTENOIS Annick, « Analyse critique d'une formule : "retour à l'ordre" », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, vol. XLV, n° 45, 1995, pp. 40-53.
- LAYMAN Richard, *Dashiell Hammett. A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1979.
- LEGLISE Paul, *Histoire de la politique du cinéma français*, Paris : Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1970.
- LEGRAND Gérard : « Le nom de l'innommable », in *Positif*, n° 228, mars 1980, pp. 33-36.
- LEJEUNE Philippe :
- « Crime et testament. Les autobiographies de criminels au XIXe siècle », in *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 8-9, 1986, pp. 73-98.
 - *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- LE QUANG SANG Julie, *La Loi et le bourreau : la peine de mort en débats, 1870-1985*, Paris, Montréal, Budapest : l'Harmattan, 2001.
- LEMOINE Michel, « La méthode d'enquête selon Maigret : une absence de méthode méthodique ? », in ELEFANTE C., *Les Écritures de Maigret*, pp. 119-147.

- LENTHALL Bruce, *Radio's America : The Great Depression and the Rise of Modern Mass Culture*, Chicago : The University of Chicago Press, 2007.
- LEONARDY Heribert J., *Der Mythos vom « edlen » Räuber. Untersuchungen narrativer Tendenzen und Bearbeitungsformen bei den Legenden der vier Räuberfiguren Robinhood, Schinderhannes, Jesse James und Ned Kelly*, Sarrebruck : Verlag Helga Schneidewind, 1997.
- LEVIN Thomas Y., Ursula FROHNE et Peter WEIBEL, *(Ctrl) Space : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Cambridge (Massachusetts) : Massachusetts Institute of Technology Press, 2002.
- L'HEUILLET Hélène, *Basse politique, haute police : une approche philosophique et historique*, Paris : Fayard, 2001.
- LINDERS Annulla, « The Execution Spectacle and State Legitimacy : The Changing Nature of the American Execution Audience 1833-1937 », in *Law and Society Review*, vol. XXXVI, n° 3, 2002, pp. 607-656.
- LÖWENTHAL Leo, *Prophets of Deceit*, in *False Prophets : Studies in Authoritarianism*, New Brunswick, NJ : Transaction books, 1987 (1949).
- MADDEN David (sous la dir. de), *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1968.
- MAGNY Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris : Éditions du Seuil, 1948.
- MAINON Dominique : « A New Kind of Girl for a New Kind of World », in SILVER A. et URSINI J., *Gangster Film Reader*, pp. 277-288.
- MAJUMDAR Gaurav, « "I Can't See" : Sovereignty, Oblique Vision, and the Outlaw in Hawk's Scarface », in *CR : The New Centennial Review*, vol. IV, n° 1, Michigan States University Press : printemps 2004. pp. 211-226.
- MALTBY Richard :
- *Harmless entertainment : Hollywood and the lideology of Consensus*, Metuchen (N.J.) : Scarecrow Press, 1983.
 - « "To Prevent the Prevalent Type of Book" : Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934 », in COUVARES F. G., *Movie censorship and American Culture*, pp. 97-128.
- MANCHETTE Jean-Patrick, *Chroniques*, éd. de François GUÉRIF et Doug HEADLINE, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003.
- MARCUSE Herbert, *Kultur und Gesellschaft 1*, Francfort s./Main : Surkhamp Verlag, 1965.
- MARLING William, *Dashiell Hammett*, Boston : Twayne, 1983.
- MARCANDIER-COLARD Christine, *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris : PUF, 1996.
- MARCUS Steven, « Introduction », in HAMMETT D., *The Continental Op*, pp. vii-xxiv.
- MARTENS David (sous la dir. de), *Blaise Cendrars : Un imaginaire du crime*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- MARTIN Jean-Pierre, *La Vertu par la loi : La Prohibition aux États-Unis, 1920-1933*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 1994.

- MARX Karl :
- *Le Capital, Critique de l'économie politique*, éd. de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris : PUF, 1993.
 - *La lutte des classes en France*, in *Œuvres*, t. IV, vol. 1, *Politique*, éd. de Maximilien RUBEL, Paris : Gallimard, 1994.
 - avec Friedrich ENGELS, *L'Idéologie allemande 1*, Paris : Éditions sociales, 1968.
- MASUR Louis P., *Rites of Execution : Capital Punishment and the Transformation of American Culture, 1776-1865*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1989.
- MAYER Hans, « Les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique », in HOLLIER Denis (sous la dir. de), *Le Collège de Sociologie : 1937-1939*, Paris : Gallimard, 1979.
- MAYER-EBELING Alf, « Der Mann, der uns Chandler und Hammett brachte. Krimipionier Karl Anders und seine Krähen-Bücher », in SCHINDLER Nina (sous la dir. de), *Das Mordsbuch. Alles über Krimis*, Hildesheim : Claassen, 1997, pp. 102-109.
- MCCANN Sean, *Gumshoe America : Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Durham et Londres : Duke University Press, 2000.
- MCDONOUGH, Daniel « Chicago Press Treatment of the Gangster, 1924-1931 », in *Illinois Historical Journal*, vol. LXXXII, n° 1, 1989, pp. 17-32.
- MCGILLIGAN Patrick :
- *Fritz Lang : The Nature of the Beast*, Londres : Faber and Faber, 1997.
 - *Cagney : The Actor as Auteur*, New York : A.S. Barnes and Company, 1975.
- MEIZOZ Jérôme :
- *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève : Librairie Droz, 2001.
 - « Technique et idéologie à l'âge du "roman parlant" », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT, *Les Voix du peuple et leurs fictions*, pp. 39-59.
- MENCKEN Henry L., *The American Language*, New York : Knopf, 2000 (1919).
- MESNIL Michel, *Fritz Lang : le jugement*, Paris : Éditions Michalon, 1996.
- MESPLÈDE Claude (sous la dir. de), *Dictionnaire des littératures policières*, 2 vol., Nantes : Joseph K., 2003.
- MESSAC Régis, *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique*, Paris : Honoré Champion, 1929.
- METZ Christian :
- *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003.
 - *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris : Christian Bourgois, 1994.
- MONTAGNE Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- MONTROSSET Luisa :
- « *Panorama de la pègre : un stellionat dans la production cendrarsienne ?* », in MARTENS D. (sous la dir. de), *Blaise Cendrars : un imaginaire du crime*, pp. 82-92.
 - « Un mauvais "mauvais garçon" ? », in CHEFDOR Monique (sous la dir. de), *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Paris : Honoré Champion Éditeur, 1999, pp. 155-166.

MIGOZZI, Jacques (sous la dir. de) :

- *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges : Pulim, 2000.
- *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, Pulim, 1995.

MORIN Edgar :

- *L'Esprit du temps, essai sur la culture de masse*, 1 : *Névrose*, Paris : Grasset, 1962.
- *Les Stars*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

MORRIS Ronald L., *Le Jazz et les Gangsters, 1880-1940*, trad. de Jacques B. HESS, Paris : Le Passage, 2002.

MOULLET Luc, *Fritz Lang*, Paris : Seghers, 1963.

M'SILI Marine, « Une mise en scène de la violence légitime : les exécutions capitales dans la presse 1870-1939 », in BERTRAND Régis et Anne CAROL, *L'exécution capitale*, pp. 167-178.

MUCCHIELLI Laurent (sous la dir. de), *Histoire de la criminologie française*, Paris : L'Harmattan, 1994.

MUNBY Jonathan :

- *Public Enemies, Public Heroes : Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago : University of Chicago Press, 1999.
- « The Underworld Films of Oscar Micheaux and Ralph Cooper : Toward a Genealogy of the Black Screen Gangster », in GRIEVESON L., E. SONNET et P. STANFIELD, *Mob Culture : Hidden Histories of the American Gangster Film*, pp. 263-280.

NACACHE Jacqueline, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris : L'Harmattan, 2001.

NARCEJAC Thomas, *Esthétique du roman policier*, Paris : le Portulan, 1947.

NAREMORE James, « Actor, Role, Star : James Cagney in *Angels With Dirty Faces* », *Mosaic*, vol. XVI, n° 1-2, hiver-printemps, 1983.

NESTERENKO Geneviève, « L'Afrique de l'Autre », in LAGNY M., M.-C. ROPARS et P. SORLIN, *Générique des Années 30*, pp. 127-176.

ORY Pascal (sous la dir. de), *La censure en France à l'ère démocratique, 1848-...*, Paris : Éditions complexes, 1997.

O'REILLY Kenneth, « A New Deal for the FBI : The Roosevelt Administration, Crime Control, and National Security », in *The Journal of American History*, vol. LXIX, n° 3, décembre 1982, pp. 638-658.

PANEK Leroy L., *Probable Cause – Crime Fiction in America*, Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State University Popular Press, 1990.

PERNICK Martin S. : *A Calculus of Suffering : Pain, Professionalism, and Anesthesia in Nineteenth-Century America*, New York : Columbia University Press, 1985.

- PETERSEN Klaus, *Zensur in der Weimarer Republik*, Stuttgart-Weimar : Verlag J.B. Metzler, 1995.
- PETIT Jacques-Guy (sous la dir. de), *Histoire des galères, bagnes et prisons XIII^e-XX^e siècles : Introduction à l'histoire pénale de la France*, Toulouse : Éditions Privat, 1991.
- PETITJEAN André et Jean-Marie PRIVAT, « Les voies fictionnelles du populaire », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT (sous la dir. de), *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Metz : Université Paul Verlaine, 2007, pp. 5-16.
- PHILIPS Christopher, « La Photographie des années vingt : l'exploration d'un nouvel espace urbain », in *La recherche photographique*, n° 17, automne 1994, pp. 30-38.
- PIAZZA Pierre :
- *Histoire de la carte nationale d'identité*, Paris : Odile Jacob, 2004.
 - « La fabrique "bertillonienne" de l'identité », in *Labyrinthe*, n° 6, pp. 33-50.
- PIERRAT Jérôme : *Une Histoire du Milieu : grand banditisme et haute pègre en France de 1850 à nos jours*, Paris : Denoël, 2003.
- PISCIOTTA Alexander W., *Benevolent Repression : Social Control and the American Reformatory Prison Movement*, New York : New York University Press, 1994.
- POLSON Cyril John, « Finger Prints and Finger Printing. An Historical Study », in *Journal of Criminal Law and Criminology*, Vol. XLI, n° 5, janvier-février 1951, pp. 690-704.
- POTTER Claire B., *War on Crime : Bandits, G-Men, and the Politics of Mass Culture*, New Brunswick, New Jersey, Londres : Rutgers University Press, 1998.
- POWERS Richard G. :
- *G-men, Hoover's FBI in American popular culture*, Carbondale : Southern Illinois university press, 1983.
 - « J. Edgar Hoover and the Detective Hero », in LANDRUM Larry N., Pat BROWNE et Ray B. BROWNE, *Dimensions of Detective Fiction*, Bowling Green (Ohio) : Popular Press, 1976, pp. 203-228.
 - « One G-Man's Family : Popular Entertainment Formulas and J. Edgar Hoover's F.B.I », in *American Quarterly*, vol. XXX, n° 4, automne 1978, p. 473.
- PRASSEL Frank Richard, *The Great American Outlaw : A Legacy of Fact and Fiction*, Norman : University of Oklahoma Press, 1993.
- PRINCE Stephen, *Classical Film Violence : Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2003.
- PROMMER Elizabeth, *Kinobesuch im Lebenslauf : Eine historische und medienbiographische Studie*, Constance : UVK Medien, 1999.
- PROST Antoine, *Les Anciens Combattants et la société française, 1914-1939*, Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 3 vol., 1977.
- RASCHE Adelheid, « Der männliche Blick. Das Bild der "Neuen Frau" in Männer-Zeitschriften », in BUNG Stephanie et Margarete ZIMMERMANN (sous la dir. de), *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, Berlin : Wallstein Verlag, 2006, pp. 118-132.

- RANDLE Judith, « The Cultural Lives of Capital Punishment in the United States » in SARAT A. et C. BOULANGER, *The Cultural Lives of Capital Punishment*, pp. 92-111.
- RAZLOGOVA Elena, « True Crime Radio and Listener : Disenchantment with Network Broadcasting, 1935–1946 », in *American Quarterly*, vol. LVIII, n° 1, mars 2006, pp. 137-158.
- REUTERYves (sous la dir. de), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1989.
- RICHARD Lionel, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles : Éditions complexes, 1988.
- RINGER Fritz, *The Decline of the German Mandarins. The German Academic Community, 1890-1930*, Cambridge : Harvard University Press, 1969.
- RIX Walter T. « Wesen und Wandel des Detektivromans im totalitären Staat », in BUCHLOH Paul et Jens BECKER (sous la dir. de), *Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 121-134.
- ROBERT Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge. Du lien des lois et de sa rupture », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 5, 2000, pp. 1039-1079.
- ROQUES Christian, « Interprétation de la loi et perversion du droit », in *Astérior*, n° 4, avril 2006, consultable à l'adresse : <http://asterion.revues.org/document650.html> (dernière consultation réalisée le 15 octobre 2010).
- ROSS Steve J., « Confessions of a Nazi Spy : Warner Brothers, Anti-Fascism, and the Politicization of Hollywood », in KAPLAN M. et J. BLAKLEY, *Warners'War*, pp. 48-59.
- ROUDINESCO Élisabeth, *La Bataille de cent ans : Histoire de la psychanalyse en France*, Paris : Ramsay, 1982.
- ROYER Jean-Pierre, Renée MARTINAGE et Pierre LECOCQ, *Juges et notables au XIXe siècle*, Paris : PUF, 1982.
- RUPPELT Georg, *Schiller im nationalsozialistischen Deutschland : der Versuch einer Gleichschaltung*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1979.
- RUTH David E., *Inventing the Public Enemy : The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago : The University of Chicago Press, 1996.
- RÜTHERS Bernd, *Die unbegrenzte Auslegung. Zum Wandel der Privatrechtsordnung im Nationalsozialismus*, 6^e édition, Tubingue : Mohr Siebeck, 2005 (1968).
- SALMON André, *La Terre noire, chronique du mouvement libertaire*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1959.
- SARRIS Andrew, « Big Funerals : The Hollywood Gangster, 1927-1933 », in *Film Comment*, vol. XIII, n° 3, mai-Juin 1977, pp. 85-95.
- SATO Yoshiyuki, *Pouvoir et résistance : Foucault, Deleuze, Derrida, Althusser*, Paris : L'Harmattan, 2007.
- SAUVY Alfred (sous la dir. de), *Histoire économique de la France entre les deux guerres*, 3 vol., Paris : Fayard, 1967.
- SEESLEN Georg, *Mord im Kino Geschichte und Mythologie des Detectiv-films*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1981.

- SCHÄDEL Mirko, *Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur 1796-1945 im deutschen Sprachraum*, Butjadingen : Achilla Presse Verlagsbuchhandlung, 2006.
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Entfernte Verwandtschaft : Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933 – 1939*, Munich : Carl Hanser Verlag, 2005.
- SCHMIDT-BURKHARDT Astrit, « The All-Seer : God's Eye as Proto-Surveillance », in LEVIN T.Y., U.FROHNE et P.WEIBEL, *(Ctrl) Space*, pp. 16-32.
- SCHNELL Ralf (sous la dir. de), *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Stuttgart : J.B. Metzler, 1978.
- SCHOEPS Karl-Heinz Joachim, *Literatur im Dritten Reich (1933-1945)*, Berlin : Weidler Buchverlag, 2000.
- SCHOLDT Günter, *Der Fall Norbert Jacques : über Rang und Niedergang eines Erzählers (1880-1954)*, Stuttgart : H.D. Heinz, 1976.
- SCHÖNEMANN Heide, *Fritz Lang : Filmbilder, Vorbilder : Ausstellung, Filmmuseum Potsdam, 1992*, Berlin : Hentrich, 1992.
- SCHÖNERT Jörg et Joachim LINDER (sous la dir. de) :
- *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion narrativer Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*, Tübingue : Niemeyer, 1999.
 - *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens*, Tübingue : Niemeyer, 1983.
- SCHOONOVER Henrietta S., *The Humorous and Grotesque Elements in Döblin's Berlin* Alexanderplatz, Berne : Peter Lang, 1977.
- SCHOR Ralph, *L'Opinion française et les étrangers 1919-1939*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1985.
- SCHULZ Petra Maria, *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*, Münster : Westfälisches Dampfboot, 2004.
- SEKULA Allan, « The Body and the Archive », in *October*, n° 39, hiver 1986, pp. 3-64.
- SERCEAU Daniel :
- *Jean Renoir, l'Insurgé*, Paris : Le Sycomore, 1981.
 - « Sa majesté la femme : Howard Hawks et le destin de la libido », in *Contre Bande*, n° 6, 2001, Paris : Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne, pp. 115-123.
- SERVER Lee, *Danger is my Business : An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines : 1896-1953*, San Francisco : Chronicle Books, 1993.
- SHADOIAN Jack, *Dreams and Dead Ends : The American Gangster / Crime Film*, Cambridge (MA) : MIT Press, 1977.
- SHANNON Christopher, « Public Enemies, Local Heroes : The Irish-American Gangster Film in Classic Hollywood Cinema », in *New Hibernia Review*, vol. IX, n° 4, hiver 2005, pp. 48-64.
- SHELDEN Randall G., *Controlling the Dangerous Classes : a Critical Introduction to the History of Criminal Justice*, Boston : Allyn and Bacon, 2001.
- SIEBENPFEIFFER Hania, « Böse Lust », *Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*, Cologne, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2005.

SILHOUETTE Marielle :

- *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926), Contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*, Berne, Francfort s./Main, New York, Paris, Vienne : Peter Lang, 1996.
- « Une Jeunesse en Allemagne », in IVERNEL P. et J.-M. LACHAUD, *Bertolt Brecht, Revue Europe*, p. 20-33.

SILVER Alain et James URSINI, *Gangster Film Reader*, Pompton Plains (New Jersey) : Limelight Editions, 2007.

SIMMEL Georg, *Secret et sociétés secrètes*, trad. de Sybille Muller, Strasbourg : Circé, 1996.

SINGERMAN Boris, « Brechts Dreigroschenoper. Zur Ästhetik der Montage », in *Brecht-Jahrbuch 1976*, Francfort s./Main : Suhrkamp Verlag, pp. 61-82.

SKLAR Robert, *City Boys : Cagney, Bogart, Garfield*, Oxford : Princeton University Press, 1992.

SMITH Erin A., *Hard-Boiled : Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphie : Temple University Press, 2000.

SMYTH Jennifer E, « Revisioning modern American History in the age of *Scarface* (1932) », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. XXIV, n° 4, 2004, pp. 535-563.

SONNET Esther : « Ladies Love Brute. Reclaiming Female Pleasure in the Lost History of Hollywood Gangster Cycles, 1929-1931 », in GRIEVESON Lee, Esther SONNET et Peter STANFIELD (sous la dir. de), *Mob Culture : Hidden Histories of the American Gangster Film*, Oxford : Berg, 2005, pp. 93-119.

SPIERENBURG Pieter, *The Spectacle of Suffering : Execution and the Evolution of Repression from a Preindustrial Metropolis to the European Experience*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

SPITZER Leo, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in *Études de style*, Paris : Gallimard, 1970, pp. 208-335.

SQUIERS Carol, « "And so the Moving Trigger Finger Writes" : Dead Gangsters and New York Tabloids in the 1930s », in PHILIPP Sandra S., HAWORTH-BOOTH Mark et Carol SQUIERS (sous la dir. de), *Police Pictures. The Photograph as Evidence*, San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 1997, pp. 41-49.

SREBNICK Amy Gilman et René LEVY (sous la dir. de), *Crime and Culture : An Historical Perspective*, Aldershot : Ashgate, 2005.

STERN, Joseph Peter : *Hitler, le Führer et le peuple*, trad. de Suzanne LORME, Paris : Flammarion, 1995.

STOLLEIS Michael :

- *Das Auge des Gesetzes : Geschichte einer Metapher*, Munich : C.H. Beck Verlag, 2004
- *Recht im Unrecht : Studien zur Rechtsgeschichte des Nationalsozialismus*, Francfort s./Main : Suhrkamp, 1994.

STOLLMANN Rainer, « Die krummen Wege zu Hitler. Das Nazi-Selbstbildnis im SA-Roman », in SCHNELL R., *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, pp. 192-215.

STURM Georges :

- *Fritz Lang*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1990.
- « Les 1000 visages du mal », in JACQUES N., *Docteur Mabuse : Le Joueur*, trad. et éd. de G. STURM, Monaco : Éditions du Rocher, 2001.

SUSMAN Warren I., *Culture as History : The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Washington – Londres : Smithsonian Institution, 2003.

SZENDY Peter, *Sur écoute : Esthétique de l'espionnage*, Paris : les Éditions de Minuit, 2007.

TADIÉ Benoît :

- *Le Polar américain : la modernité et le mal*, Paris : PUF, 2006.
- « L'univers matériel du polar », in LEMARDELY Marie-Christine et André TOPIA (sous la dir. de), *L'Empreinte des choses*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 147-159.

TAMONY Peter, « The Origin of "Hard-Boiled" », in *American Speech*, vol. XII, n° 4, décembre 1937, pp. 258-261.

TATAR Maria, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton : Princeton University Press, 1995.

TASSEL Alain, *La Création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel*, Paris : L'Harmattan, 1997.

TESSON Charles, « La scène en jeu : le maître et sa mise. Le personnage-metteur en scène chez Fritz Lang », in *Cinémathèque* n° 5, printemps 1994, pp. 40-65.

THEBAUD Françoise :

- (sous la dir. de) *Histoire des femmes en Occident, V. Le XX^e siècle*, Paris : Plon, 2002.
- « La grande guerre : triomphe de la division sexuelle », in *Histoire des femmes en Occident*, pp. 85-144.

THELEWEIT Klaus, *Männerphantasien, 1 : 1, Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Francfort s./Main : Rowohlt, 1986.

TEWARSON Heidi, *Alfred Döblin Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933*, Berne : Peter Lang, 1979.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 1999.

THUNECKE Jörg (sous la dir. de), *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*, Bonn : Bouvier Verlag, 1987.

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, pp. 55-65.

TONNET-LACROIX Éliane :

- *Après-guerre et sensibilités littéraires : 1919-1924*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.
- *La Littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Paris : Nathan, 1993.

TROMMLER Frank « Verfall Weimars oder Verfall der Kultur ? Zum Krisengefühl der Intelligenz um 1930 », in KOEBNER T., *Weimars Ende*, pp. 34-53.

URSINI James et Alain SILVER, *Gangster Film Reader*, Pompton Plains (New Jersey) : Limelight Editions, 2007.

- VANDERSEE Charles, « Speakeasy », in *American Speech*, vol. LIX, n° 3, automne 1984, pp. 268-269.
- VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris : José Corti, 1985.
- VANOOSTHUYSE Michel, *Alfred Döblin, Théorie et pratique de l'« œuvre épique »*, Paris : Belin, 2005.
- VEBLEN Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Londres, Toronto : Penguin Books, 1994 (1899).
- VEYNE Paul, « Un archéologue sceptique », in ERIBON D., *L'infréquentable Michel Foucault*, pp. 19-59.
- VINCENDEAU Ginette :
- avec Claude GAUTEUR, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, Paris : Nathan, 1993.
 - *Les stars et le star-système en France*, Paris : L'Harmattan, 2008.
- VIVIANI Christian, « Le montreur d'ombres : Michael Curtiz et la Warner Bros. », in *Positif* n° 341-342, juillet-août 1989, pp. 34-39.
- WAGER Jans B., *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Athens : Ohio University Press, 1999.
- WAGNER Patrick :
- *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher : Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*, Hambourg : Christian, 1996.
 - *Hitlers Kriminalisten. Die deutsche Kriminalpolizei und der Nationalsozialismus zwischen 1920 und 1960*, Munich : C.H. Beck Verlag, 2002.
- WALTER Klaus-Peter, *Lexikon der Kriminalliteratur*, Meitingen : Corian-Verlag, 1993.
- WARSHOW Robert, « The Gangster as Tragic Hero » in *The Immediate Experience : Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Harvard : Harvard University Press, 2001, pp. 97-105.
- WEBER Eugen, *La France des années 30 : Tourments et perplexités*, Paris : Fayard, 1995.
- WEBER Max, *Économie et société*, 2 vol., éd. de Jacques CHAVY et d'Eric de DAMPIERRE, Paris : Plon, 1995.
- WEBSTER James G. et Patricia F. PHALEN, *The Mass Audience : Rediscovering the Dominant Model*, Mahwah (New Jersey) : Lawrence Erlbaum Associates, 1997.
- WELLS Christopher J., *German : A Linguistic History to 1945*, Oxford : Oxford University Press, 1985.
- WERLE Gerhard, *Justiz-Strafrecht und polizeiliche Verbrechensbekämpfung im Dritten Reich*, Berlin, New York : Walter de Gruyter, 1989.
- WETZELL Richard F. :
- avec Peter BECKER (sous la dir. de), *Criminals and Their Scientists : The History of Criminology in International Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006.
 - *Inventing the Criminal : A History of German Criminology, 1880-1945*, Chapel Hill et Londres : The University of North Carolina Press, 2000.

WINOCK Michel :

- *Le Siècle des intellectuels*, Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

WIENER Martin J., « Murderers and “Reasonable Men” : The “Criminology” of the Victorian Judiciary », in BECKER P. et R. WETZELL, *Criminals and Their Scientists*, pp. 43-60.

WOLF Nelly :

- « Fiction et diction démocratiques », in PETITJEAN A. et J.-M. PRIVAT, *Les Voix du peuple et leurs fictions*, pp. 19-37.
- *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris : PUF, 1990.
- *Le Roman et la démocratie*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
- « Le voleur évalué », in Y. REUTER, *Le roman policier et ses personnages*, pp. 11-24.

WOOD Robert, *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York : Columbia University Press, 1986.

WOOD Robin, *Hawks*, Doubleday, Garden City, NY, 1968.

WOODIWISS Michael, *Organized Crime and American Power : A History*, Toronto : University of Toronto press, 2001.

WOUTERS Els, *Maigret : « Je ne déduis jamais ». La méthode abductive chez Simenon*, Liège : Éditions du Céfal, 1998.

WÜRMAN Carsten, « Zum Kriminalroman im National-Sozialismus » in C. WÜRMAN et Bruno FRANCESCHINI (sous la dir. de), *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*, Berlin : Weidler Buchverlag, 2004, pp. 143-186.

YAQUINTO Marylin, *Pump’Em Full of Lead : A Look at Gangsters on Film*, New York : Twayne Publishers, 1998.

ZBIKOWSKI Dörte : « The Listening Ear : Phenomena of Acoustic Surveillance », in LEVIN T., U. FROHNE et P. WEIBEL, *(Ctrl) Space*, pp. 33-49.

ZELIZER, Viviana A., *Pricing the Priceless Child : The Changing Social Value of Children*, Princeton : Princeton University Press, 1985.

ZUHORST Meinholf, *Lexikon des Kriminalfilms*, Munich : Wilhelm Heyne Verlag, 1993.

Ressources Internet

(dernières consultations le 15 octobre 2010)

www.criminocorpus.cnrs.fr/

www.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm

digicoll.library.wisc.edu/German/subcollections/BrechtYearbookAbout.html

german.wisc.edu/brecht/

www.miskatonic.org/rara-avis/

Durant l'entre-deux-guerres, les figures de truand ont proliféré dans la production culturelle. Les conditions socio-économiques ont historiquement favorisé l'essor d'une criminalité qui a largement été représentée dans la culture de masse, les films, les romans policiers et les pièces de théâtre de cette période. Les figures de truands sont d'autant plus protéiformes que les relations de pouvoir ont été bouleversées : les autorités officielles ont été contestées, les frontières de la légalité redéfinies et, avec l'avènement du Troisième Reich, les anciens contestataires ont accédé au pouvoir. Les personnages criminels prennent ainsi des significations ambivalentes : ils peuvent servir le contrôle social, imposer des normes et justifier des mesures de surveillance auprès de la population, mais aussi incarner une résistance aux pouvoirs en place, indiquant des échappatoires dans les dispositifs de contrôle et de nouveaux modes de vie. Se fondant sur les théories de Michel Foucault, cette thèse examine les discours – sociaux, politiques, scientifiques – à l'œuvre dans la production culturelle et les instrumentalisation – idéologiques, esthétiques ou pratiques – de ces personnages. Elle fait apparaître que les truands participent de logiques punitives et disciplinaires qui assujettissent le public, mais qu'ils remettent également en cause les pouvoirs et les discours qui façonnent leurs représentations. Ce travail montre en outre que, la culture de masse s'adaptant aux désirs de ses consommateurs, les truands peuvent faire l'objet d'une réappropriation du public. Ces personnages se font les vecteurs de nouvelles pratiques culturelles et de nouveaux liens sociaux.

Mots-clés : littérature, cinéma, théâtre, roman policier, polar, film noir, films de gangster, politique, pouvoir, pègre, truand, crime, criminel, violence, punition, discipline, subversion, Michel Foucault.

Keywords : Literature, cinema, theatre, detective novel, hard-boiled fiction, film noir, gangsters movie, politics, power, underworld, hoodlum, crime, criminal, violence, punishment, discipline, subversion, Michel Foucault.

The cultural productions of the interwar years were marked by the proliferation of representations of the mobster figure. Historically, the socio-economic context facilitated the emergence of a certain criminality which started being widely depicted in mass culture including films, crime novels and drama. The mobster figure depicted in these productions turns out to be all the more versatile since power relations were going through profound changes at that time: the official authorities were being contested, the limits of legality were redefined and with the advent of the Third Reich, those who had once challenged power eventually acceded to it. The representations of mobsters therefore acquired ambiguous meanings. These characters could very well support social control by imposing norms and justifying measures of surveillance or embody resistance against the establishment, pointing out loopholes in control systems and promoting new lifestyles. Based on Michel Foucault's works, this dissertation examines the social, scientific and political discourses featured in the cultural productions of that period as well as the ideological, esthetical and practical instrumentalisation of these characters. This dissertation argues that mobsters may appear as participants of punitive and disciplinary systems which subdue the people, but may also be questioning the powers and discourses that shape their representations. This work further demonstrates that, because mass culture usually adapts itself to its consumers, the mobsters may also be taken on by the audience, being the promoters of new cultural practices and new social bonds.