

C'est le caractère en acier trempé du gangster qui fait la réputation du genre. Impavide, violent et solitaire, « l'ennemi public » fut incarné par des acteurs aux visages marqués mais également très charismatiques : de gauche à droite, celui d'Edward G. Robinson (*Little Caesar*), de Paul Muni (*Scarface*), de James Cagney (*Les Anges aux figures sales*). Dans la grande tradition du genre, c'est l'élégant et charmeur Johnny Depp qui revêt le costume du chef de gang John Dillinger dans *Public Enemies* (page de droite).



FIGURES ET CARACTÉRISTIQUES DE L'ENNEMI PUBLIC

En sus de fixer les codes du film de gangsters, la « trilogie fondatrice » balise également la figure de l'ennemi public en s'inspirant des modèles de chair et d'os. Le grand criminel apparaît avant tout comme un reflet de la société qui l'a engendré : si, historiquement, le gangster précède le krach de 1929 et la crise économique, cinématographiquement, il leur succède et s'en nourrit. Les grandes secousses qui font trembler la société américaine trouvent leur parfaite illustration dans le modèle de la petite frappe ambitieuse qui conclut tragiquement sa brève existence sous les balles policières ou ennemies. À l'image de l'économie américaine, brutalement interrompue par les vicissitudes du marché en 1929, l'ascension fulgurante des Tony Camonte et autres Tom Powers est donc violemment stoppée. L'assurance, la détermination de ces héros sont des valeurs proprement américaines, et font du film de gangsters comme la version obscure du mythe du « self-made man », forte d'une capacité de fascination indubitable pour le public de l'époque : il est aisé de s'identifier à un homme qui tente le maximum pour s'élever dans l'échelle sociale aux dépens d'une justice moquée et d'institutions corrompues (les banquiers apparaissant comme des bourgeois malhonnêtes que ces nouveaux Robin des Bois dévalisent). La chute finale du gangster brise sa légitimité, rend justice à la morale et boucle ainsi la tentation cathartique du spectateur.

L'ennemi public de Wellman participe de la confirmation d'une icône déjà bien établie par *Little Caesar* : le gangster y réunit déjà tous les attributs qui caractérisent la figure du criminel. Tom Powers y est élégamment vêtu, possède les plus belles voitures, écume les *night clubs*, se place en rébellion contre la loi et le code moral établi, s'avère résolument urbain. Il est aussi une synthèse des significations d'« ennemi public », à savoir : à la fois prédateur pour le public et partie intégrante de la masse dont il s'affranchit par ambition personnelle ; l'essence de son caractère réside dans un mélange d'orgueil et de solitude, de mégalomanie (« *Le monde vous appartient* » clame l'enseigne qui revient dans *Scarface*) et d'impulsivité, de charisme et d'individualisme. Etre gangster, c'est faire le vide autour de soi, supprimer les concurrents. Etre gangster, c'est refuser les codes édictés par les politiques et la justice, rejeter les principes d'une société trop répressive et déterministe – dans *Je suis un évadé* de Mervyn LeRoy, James Allen (incarné par Paul « *Scarface* » Muni) subit le système carcéral et la spirale infernale de l'oppression sociale pour

avoir dérobé un peu de nourriture, et dans *Furie* (Fritz Lang) le personnage joué par Spencer Tracy échappe de peu à la vindicte populaire et au lynchage pour un crime qu'il n'a pas commis.

La trajectoire caractéristique de « l'ennemi public n°1 » est toujours sinusoidale : montée, descente. Dans les années trente, l'ascension sociale du gangster est perçue par l'opinion comme la preuve ultime de dérèglements du capitalisme : Al Capone reste le modèle archétypal de la montée dans les échelons de la société interlope, motivée par ses seules qualités individuelles, faisant de ses origines italiennes une force – sociologiquement, les minorités ethniques s'intègrent par la criminalité bouillonnante des quartiers défavorisés. La réussite sociale du gangster s'illustre par l'atteinte d'un sommet hiérarchique et par la constitution d'une importante fortune personnelle, immédiatement redistribuée dans le circuit consumériste via des achats en grande pompe qui signalent un goût du luxe qui n'est pas qu'une invention romanesque, ainsi que d'importants investissements dans divers domaines (comme L. Luciano avec les casinos de Las Vegas). La destinée du grand criminel a une origine marquée : revanche sur une enfance malheureuse (*L'Ennemi public*), dégoût d'un retour au pays mal considéré après la guerre (*Les Fantastiques années 20*), volonté d'accéder à la société de consommation (*Scarface*), séparation des destins entre deux amis ou deux frères (*L'Ennemi public n° 1* de Woody S. Van Dyke, *Les Anges aux figures sales* de Michael Curtiz). Son itinéraire est symbolisé par des motifs archétypaux, comme l'évolution vestimentaire, le déménagement dans de luxueux appartements ou l'adoption de détails représentatifs (le cigare à la bouche dans *Key Largo*). Sa chute renvoie à la forme de la tragédie grecque, illustrée par une marche inexorable vers la mort : Hawks et Ben Hecht, scénariste de *Scarface*, rappellent la similitude du parcours de Capone avec les Borgia de la Renaissance italienne, alors que, dans la réalité, les grandes figures de la criminalité connaissent rarement une fin brutale, se retirant plus souvent des affaires au moment opportun ou finissant en prison, tel Capone à Alcatraz.

À la fin des *Anges aux figures sales*, le gangster incarné par Cagney se rachète en accédant à la demande d'un prêtre : se montrer lâche au moment de sa mort pour ne pas influencer la jeunesse. Ce dénouement, en 1938, marque la fin d'une époque en débarrassant la figure du gangster de sa fascinante aura : désormais le cinéma le met en scène comme un être à la dérive, sans pouvoir ni séduction. Cette chute brutale de l'engouement populaire et artistique correspond aux morts violentes des grands gangsters d'alors – Baby Face Nelson, John

Dillinger, Legs Diamond – ainsi qu'à l'arrestation de Capone et, bien sûr, aux effets de la fin de la Prohibition qui modifient et « dissimulent » l'activité criminelle. En 1941, Walsh livre, en guise d'épilogue à la figure du gangster, *La Grande évasion* : le scénario de John Huston, adapté comme *Little Caesar* d'un roman de W.R. Burnett, se concentre autour de Roy Nearle, criminel littéralement créé par une société corrompue. Humphrey Bogart y incarne un personnage vulnérable, un truand crépusculaire, avant d'ouvrir un nouveau cycle avec le détective du Faucon maltais peu de temps après.

Après avoir emprunté une direction nouvelle dédiée à l'éloge des forces de l'ordre et de la justice (*Les Hors-la-loi* et *Guerre au crime*, tous deux de William Keighley, avec respectivement Cagney et Robinson en garants de la loi), le film de gangsters se transforme pour devenir le « film noir » dont il apparaît rétroactivement comme le précurseur : même cadre urbain, même environnement défavorisé, même univers brutal et corrompu. Le film criminel en tant que tel reviendra plus tard, mais les frontières du genre seront désormais un peu floues : film policier, film de gangsters, film d'horreur. Dans les années 70 de jeunes réalisateurs – Scorsese, De Palma, Pakula – s'inspirent des modèles d'antan pour les renouveler dans des films violents, manifestations d'une société devenue aliénante.

La force du film de gangsters a toujours résidé dans la création d'icônes fortes (les ennemis publics) qui ne sont autre chose que les symptômes d'un cancer qui ronge notre société. Et ce cancer évolue : à cet égard, le remake de *Scarface* par Brian De Palma en 1983 se fait le précurseur et l'archétype d'une figure du crime sans concessions, inspirée par les modifications sociologiques et morales modernes ; Tony Montana y est cette fois un immigré cubain qui meurt dans un bain de sang organisé par ses concurrents, au terme d'une chute lente et marquée par la décrépitude du modèle. Mais, même au cœur de cette société décomposée par la corruption et le capitalisme galopant, la destinée du gangster, indissociable de son extraordinaire ascension, reste liée au déterminisme, comme nous le prouve une fois encore la trajectoire de Carlito Brigante dans *L'Impasse* (De Palma, toujours) qui converge inéluctablement vers une mort explicitement montrée dès le début du film. Et l'affiche publicitaire, sous laquelle agonise Carlito, de nous offrir un credo valable pour l'ensemble du genre depuis ses débuts : « *Escape to Paradise* ». C'est bien là la volonté et le destin du gangster, de l'ennemi public, du grand criminel.

■ Eric NUEVO

point de vue

Public Enemies



Michael Mann revient une fois de plus titiller la figure du gangster, après le cambrioleur discret (*Le Solitaire*) puis le braqueur de banques classieux (*Heat*). Dans *Public Enemies* il s'attache à la période du début des années 30 et particulièrement au malfrat notoire John Dillinger. C'est un retour aux sources du genre : en 1933 l'abolition du Volstead Act par Roosevelt vient de mettre fin à la Prohibition et les criminels se cherchent de nouveaux gagne-pain. Retour aux sources qui prend néanmoins la forme de l'expérimentation visuelle, Mann proposant des variations plastiques à l'aide de sa caméra numérique – contrastes lumineux, opposition des intérieurs et des extérieurs, etc. Assez proche des personnages pour révéler les anfractuosités les plus intimes des visages, plus légère et plus inquisitrice, la caméra du cinéaste nous propulse littéralement à l'intérieur de son sujet, se rapprochant en cela d'un style documentaire qui n'était encore qu'effleuré dans son œuvre.

Connu pour ses spectaculaires braquages de banques dans l'Indiana et l'Illinois, Dillinger, ici sous les traits raffinés de Johnny Depp, fut décrété « ennemi public n° 1 » par le F.B.I. après son évasion de Crown Point, dans l'Arizona. Le film débute par son semblant d'évasion et se concentre dès lors sur le rapport de force qui l'oppose au policier Melvin Purvis, membre du récent Bureau, incarné par un monolithique et impressionnant Christian Bale, ainsi qu'à sa relation sentimentale avec Billie Frechette (Marion Cotillard). Institution naissante en quête de respectabilité, le F.B.I. use des techniques scientifiques les plus récentes dans sa recherche des criminels notoires, dont Baby Face Nelson ; en marge des débuts d'une nouvelle époque, symbolisée par le tout jeune J. Edgar Hoover, Mann filme également la fin d'une ère, celle du banditisme spectaculaire. Le gangster *rural* qu'est Dillinger, en opposition aux chefs de la pègre urbaine, se rêve en modèle hollywoodien, adulé par la foule et chouchou des médias ; ironiquement, il est abattu par les G-Men d'Hoover au sortir d'une projection du classique *L'Ennemi public n° 1* (*Manhattan Melodrama*) à Chicago. *Public Enemies* révèle ainsi son aspect crépusculaire : à travers Dillinger, il capte la fin du fantasme de l'ennemi public.

► Eric NUEVO

USA 2009 RÉAL. : MICHAEL MANN SCÉN. : MICHAEL MANN, RONAN BENNETT, ANN BIDERMAN, D'APRÈS BRYAN BURROUGH DIR. PHOTO : DANTE SPINOTTI MONT. : JEFFREY FORD, PAUL RUBELL MUS. : ELLIOT GOLDENTHAL COSTUMES : COLLEEN ATWOOD PROD. : MICHAEL MANN, KEVIN MISHNER POUR FORWARD PASS, MISHNER FILMS & TRIBECA PRODUCTIONS INT. : JOHNNY DEPP, CHRISTIAN BALE, MARION COTILLARD, BILLY CRUDUP, GIOVANNI RIBISI, STEPHEN DORFF DUR. : 2H20 DIST. : UNIVERSAL PICTURES FRANCE DATE DE SORTIE : 8 JUILLET 2009

Friend d'incarnations historiques, Alain Delon vogue des deux côtés de la Loi : gangster d'honneur dans *Borsalino*, flic régulier dans *Flic Story*, chef d'une bande de braqueurs dans *Le Gang*.



Francis Huster comme Jean-Paul Rouve ont bien cerné Albert Spaggiari, ils se complètent, à l'instar des Égouts du paradis et de Sans arme, ni haine, ni violence. Ne manque plus qu'un film sur la jeunesse et la période militaire du personnage pour en faire le tour !

soutient, les bureaux d'achats de la ville et de la capitale les enrichissent. Le coq changeant de direction les inquiètent justement : impossible de montrer patte blanche aux libérateurs. Carbone meurt dans le déraillement d'un train par des maquisards, Spirito fuit aux Amériques. Il meurt en France en 1967, libre. Rien de cela dans ce Deray, encore moins dans *Borsalino and Co*, pure fiction toute d'efficacité et d'action, dont seul l'arrière plan politique tiédit le divertissement puisque Siffredi s'y frite avec un mafiosi fasciste. Une classe que n'aura pas eu son modèle.

Deray est plus rugueux pour raconter la traque d'Émile Buisson par le superflic Borniche. Si *Flic Story* adopte le point de vue du policier, idéalement joué par Delon, il fait part égale avec l'inquiétant Buisson, tout aussi bien incarné par Jean-Louis Trintignant. « Mimile » a un parcours typique chez de nombreux grands fauves : orphelin de mère à dix ans, père alcoolique et violent, magouilles adolescentes comme apprentissage criminel, premiers séjours en taule. Au début des années 30, il part en Chine s'immiscer dans les trafics classiques avant d'être alpagué en Espagne par les franquistes. Libéré, il rejoint Paris et devient un braqueur impitoyable, chef d'une équipe dotée des meilleurs véhicules en circulation. Mis sous écrous, il profite de l'exode pour s'évader lors d'un transfert et devient un VIP en février 1941 lors d'une attaque où, notamment assisté d'Abel Danos, il tue un encaisseur. Repris, il passe par Clairvaux, la Santé et l'hôpital psychiatrique de Villejuif. Il y fait la connaissance de René Girier, avec qui il se fait la belle en 1947. S'ensuivent nombres agressions, braquages et meurtres, avant que Borniche ne l'alpague en 1950. Il est guillotiné six ans plus tard. Fidèle au livre et globalement au trajet sanglant de Buisson, *Flic Story* reste un modèle de film policier dégraissé de son folklore. Son aspect mouvementé y est équilibré avec les multiples scènes de dialogues et l'illustration de la guerre à distance entre Borniche et Buisson.

Sorti début 1977, *Le Gang* narre la carrière du Gang des tractions avant dirigé par Pierre Loutrel, via l'adaptation du livre de Roger Borniche. Jacques Deray revient au principe appliqué pour *Borsalino* : un ancrage dans l'après-guerre permet de timides allusions au récent passé. L'on suit les péripéties d'une bande de voyous aimant les bonnes bouffes et le champ'. La bande était un mélange d'ex-collaborationnistes actifs et d'ex-résistants plus ou moins intéressés. Des principaux membres d'une équipe à l'effectif fluctuant, Raymond Naudy est le moins entaché, ayant été un résistant levé tôt. L'armoire à glace Joe Attia, ami de Loutrel depuis le camp disciplinaire de

Foum Tataouine, fréquente la rue Lauriston mais s'entend mal avec Lafont et œuvre à l'occasion pour la Résistance. Arrêté, il est envoyé à Mauthausen dont il revient amaigri comme son incarnation fictionnelle. Il officiera plus tard comme homme de main contre l'OAS. Abel Danos est membre de l'équipe. Le collabo Georges Boucheseiche passe indemne au travers de l'épuration, il sera un sous-traitant de la barbouzerie impliqué dans l'affaire Ben Barka en 1965. Quant à Loutrel, alias Pierrot le Fou ou Pierrot la Valise, et transformé en Robert le Dingue sous les traits d'Alain Delon, c'est un ancien marin alcoolique devenu chef de bande après des années de vaches maigres. Il collabore mais fréquente plus l'avenue Foch que la Carlingue de Bonny et Lafont, dont il se méfie. Profitant des bureaux d'achats institués pour piller la France et chasser les « terroristes », Loutrel s'enrichit avant de se faire discret à la Libération, changeant de camp avant d'être repéré chez les FFI. Brièvement mis en prison, cet amateur de belles voitures ressort pour commencer l'aventure du Gang des tractions avant. L'équipe multiplie les actions, grillant une police sous-équipée et débordée par le banditisme de l'après-guerre.

Le Gang focalise sur l'amitié de l'équipe, leurs plus spectaculaires actions, leur confrontation avec la police. Deray concentre plusieurs braquages avérés en un, fait de même avec les matous et cumule les séquences anthologiques inspirées de tel ou tel fait d'armes comme le siège d'une auberge campagnarde soutenu par les hommes de Loutrel jusqu'à l'arrivée fracassante du boss et l'évasion à la sulfateuse d'un commissariat par un Robert outré de ne pas être « considéré ». Toutes s'arrangent des faits, à l'image du final : dans la foulée d'un braquage réussi, Robert se fait une bijouterie mais est blessé par la patronne. Récupéré par ses lieutenants, il agonise dans une ferme. Sa compagne Marinette pleure dans l'aube d'un enterrement clandestin. Au vrai, Loutrel était saoul lors de ce dernier exploit et se tire une balle dans le bas-ventre en rengainant son revolver. Il meurt dans le relais d'un ex-gestapiste. Marinette disparaît, probablement liquidée par les comparses de son homme.

BORNICHE AGAIN

Roger Borniche est également aux troussees de René Girier. Lyonnais comme Buisson, ce grand cambrioleur et braqueur a connu une enfance durant laquelle meurent sa mère et sa sœur. Laissé aux bons soins d'un père terrifiant, Girier fugue, chaparde, passe de maisons

de correction en centres de redressement, est mobilisé et vit l'Occupation en voleur professionnel. L'homme se fait une réputation de type régulier, d'organisateur hors pair. Intelligent, toujours élégant, tombeur galant, il n'aime pas particulièrement les armes à feu. Ses coups déplaisent aux Allemands bien qu'il traficote avec des bureaux d'achats et soit ami de Boucheseiche. Torturé par la Gestapo, ce spécialiste de l'évasion se sort d'un convoi de déportés pour Buchenwald. En 1943, il est blessé à une jambe lors d'un cambriolage, se la recasse en s'évadant et devient ainsi René la Canne. La Libération le voit chasser profiteurs et collabos au profit de la DGER. Mais la Canne n'a plus le feu sacré. Il purge ses dernières peines, ressort au début des années 60 et décède en 2000. Le *René la Canne* de Francis Girod, en 1977, débute à l'Occupation pour s'étaler sur une dizaine d'années. Sur le ton d'une farce lourde qui se voudrait anarchique où les acteurs cabotent avec la finesse des comédies italiennes les plus grasses, la pantalonnade montre cependant quelques épisodes clés de la vie de Girier : l'internement à Villejuif est évoqué mais Girier, devenu Bornier sous les traits de Gérard Depardieu, fraternise avec Marchand, un flic pourri en compagnie de qui il prend la tangente. Pas de Buisson ; la chambre de deux prostituées espagnoles qui sert un temps de planque au couple et à un comparse devient un appartement où les deux pieds nickelés s'éclatent avec des gretchens accueillantes jusqu'au débarquement de Madame ; Bornier/Girier s'évade bien d'un train de déportés mais le scénario choisit de créer là la blessure qui lui vaudra son surnom ; un des coups avortés de Girier est accompli en compagnie de nains (!), etc. Le film n'étant ni bon, ni intéressant, les écarts avec les mésaventures de la Canne se digèrent moins bien qu'ailleurs.

LES PRIMA DONNA

C'est en 1979 que le cinéma fait une relation du casse de la Société Générale de Nice lors du week-end du 17 et 18 juillet 1976. *Les Égouts du paradis* est une adaptation par José Giovanni et Michel Audiard du livre d'Albert « Bert » Spaggiari, initiateur et organisateur d'un exploit nommé Casse du siècle. Le livre, tout comme *L'Instinct de mort* de Jacques Mesrine, est une interprétation aménagée. Giovanni n'en a cure, il sait pouvoir illustrer ce récit en symbiose avec ses thèmes fétiches à travers un film de casse populaire. Né en France, orphelin d'un père italien, Spaggiari préfère la lecture et les

bagarres aux programmes scolaires et fugue, un rêve de maquis sicilien à l'esprit. Parachutiste colonial en Indochine, il s'y fait remarquer pour le raid sur un bordel de Saigon, pour lequel il prend quatre ans. Sympathisant de l'OAS, il s'essaie à plusieurs métiers puis exploite un magasin de photo à Nice, lequel commerce entrebâille des portes de la mairie à cet occasionnel casseur de gauchistes des milices patronales. La ville est politiquement tenue par Jacques Médecin, avec qui il est sur la même longueur d'ondes. Il rénove une bergerie et en fait son refuge, qui servira de cache et de planque pour des néo-fascistes italiens, dont il partage l'idéologie. Puis Bert se lance un défi, braquer la Société Générale du centre-ville. Il a un plan impossible à mettre en œuvre sans fonds ni main-d'œuvre. Il rameute d'anciens frères d'armes et s'allie avec la pègre marseillaise. Passants par les égouts, les associés creusent durant des semaines, parviennent aux coffres et font leurs courses. Alpagué trois mois plus tard, il réussit une belle évasion et s'évanouit dans la nature. C'est là que s'arrête un film minutieux et viril, guère enclin à s'étaler sur la vie de Spaggiari ou à instruire sur tous les dessous du projet. Trente ans plus tard, Jean-Paul Rouve se met en scène dans *Sans arme, ni haine, ni violence*. Il consacre l'essentiel du projet à la cavale, hormis quelques *flashes-back* sur le casse et un générique inaugural où il expédie les images reconstituées de l'arrestation puis de l'évasion. Les faits n'intéressent pas Rouve outre mesure, plus intrigué par l'exubérance d'Albert. Le long-métrage débute en 1982, se situe en bonne part au Venezuela, invente une équipe de flics aux troussees du fuyitif, les allusions au racisme et au bord politique du bonhomme plutôt rares. *Sans arme, ni haine, ni violence* montre Bert assoiffé de reconnaissance, jaloux de Mesrine, galérien malgré les apparences : arnaqué par ses associés marseillais, il trouve un équilibre entre son désir de gloire et la nécessité de rentrer des sesterces en accordant des entretiens, grimé et narquois comme Mesrine. Le portrait, touchant, est aussi inventif que réaliste. Tant pis pour les précisions géographiques, comme ces Chili et Argentine des dictatures où l'Internationale Noire lui pompe ses économies.

Autre mégalomane adepte de coups médiatiques, le fils de bonne famille Jacques Mesrine fut lui aussi un enfant turbulent à la scolarité médiocre. Il préfère la rue, le cinoche, les armes à feu, les prostituées. Macho, grande gueule, versatile, courageux, autoritaire, Mesrine fait la guerre d'Algérie chez les paras. Suit une carrière de hors-la-loi : au Canada et en France, il braque des dizaines de banques, des armureries, un casino, pratique le rapt à plusieurs reprises.