

Genre

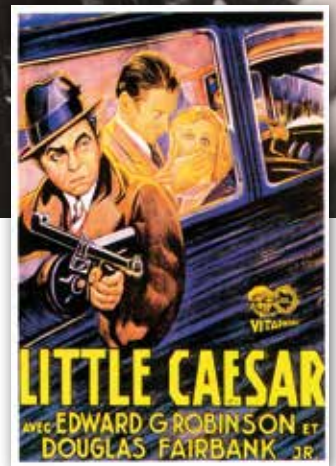
Film de gangsters

Adapté pour les niveaux

À partir de la 2^e

Disciplines concernées

Histoire · Anglais · Cinéma



Un film de **Mervyn LeRoy**
États-Unis · 1931 · 1h19

Désireux de devenir un chef respecté dans le milieu de la pègre, Rico Bandello, un voyou de seconde zone, convainc son ami et complice Joe Massara de le suivre dans la grande ville où ils pourront conquérir richesse et gloire par les armes. Rico parvient à intégrer le gang de Sam Vettori, chef d'un gang qui organise divers trafics dans les quartiers qu'il contrôle. Ambitieux et impatient, il va rapidement le supplanter et, une fois en place, se fixer de nouveaux objectifs...

D'après le roman de W. R. Burnett – Avec Edward G. Robinson (Rico Bandello), Douglas Fairbanks Jr (Joe Massara), Glenda Farrell (Olga Stasoff), Stanley Fields (Sam Vettori)...

Little Caesar

Avant **Little Caesar**, Hollywood avait produit des films mettant en scène des gangsters, mais aucun n'avait si précisément mis en lumière la psychologie et l'attitude de personnages qui révèlent la face sombre du rêve américain.

En 1930, la Warner Bros, qui s'est depuis peu hissée parmi les grands studios hollywoodiens, cherche encore à affirmer son identité. À côté des comédies musicales, les dirigeants veulent faire des films qui rendent compte des fléaux qu'affronte la société américaine en cette période de dépression économique. La violence urbaine et l'univers des gangsters font partie de cette réalité. C'est dans ce contexte que, dès sa parution au cours de l'été 1930, les frères Warner acquièrent les droits de *Little Caesar*, le premier roman de W. R. Burnett qui plus tard poursuivra une importante œuvre littéraire (*High Sierra/La Grande évasion*, 1941, adapté la même année par Raoul Walsh ou encore *The Asphalt Jungle/Quand la ville dort*, 1949 adapté par John Huston en 1950) et scénaristique. La mise en scène de **Little Caesar** est

confiée, à Mervyn LeRoy, réalisateur alors débutant. D'une relative fidélité au livre, le film est construit autour de la figure de Rico Bandello, un jeune gangster italo-américain – inspiré par Al Capone – qui cherche à s'imposer dans le milieu. Le choix d'Edward G. Robinson, acteur venu du théâtre, est d'ailleurs en partie motivé par une ressemblance avec le chef de la pègre de Chicago. Par sa manière frontale de traiter la violence, son rythme sec, sa progression inexorable, ses figures très typées, **Little Caesar** ouvre une voie nouvelle. Quelques mois après la première de ce film, la Warner lance la production de **The Public Enemy**. L'année suivante, en 1932, Howard Hawks réalise **Scarface**. Figures impitoyables aux destinées tragiques, les gangsters font désormais partie du paysage hollywoodien. ♣

La Grande Dépression et ses échos dans le cinéma américain

Les effets du krach boursier de 1929 n'ont pas tardé à bouleverser en profondeur la société américaine. La crise financière affecte le système bancaire dans son ensemble et de nombreux établissements doivent fermer dans les premières années 30. Dans **La Ruée** (1932), Frank Capra met en scène un directeur de banque jugé trop généreux envers les petits emprunteurs par son conseil d'administration qui est sur le point de le révoquer. L'effondrement du système bancaire se répercute sur les entreprises qui se retrouvent en manque de fonds, peinent de plus en plus à écouler leur production et licencient un très grand nombre de leurs salariés. En 1931, le pays compte neuf millions de chômeurs (ils étaient deux millions en 1929). Ils seront près de treize millions l'année suivante, soit un quart de la population active. Dans les grandes villes, les manifestations se multiplient afin de réclamer une plus grande intervention de l'État fédéral pour aider les plus démunis. Dans **Ceux de la zone** (1933), Frank Borzage rend compte de la détresse d'habitants de San Francisco réduits à la misère et contraints de vivre dans un bidonville où ils inventent de nouvelles formes de solidarité. C'est encore le collectif que King Vidor met en avant dans son film **Notre Pain quotidien** (1934) comme moyen de faire face aux conséquences du chômage : un jeune couple de New-Yorkais

sans ressources tente l'aventure de la reprise collective d'une ferme à l'abandon (cf. Ciné-dossiers).

Le monde agricole est lui aussi fortement frappé par la crise des années 30. Une partie de la population rurale de la région des Grandes Plaines – fermiers, métayers, journaliers – se voit contrainte de migrer vers l'Ouest pour survivre. *Les Raisins de la colère* (1939) de John Steinbeck et l'adaptation de ce roman par John Ford (1940) témoigneront de cette période dramatique.

Homme démuní, appuyé contre le mur d'un commerce fermé (1935) by Dorothea Lange - Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum.



La Prohibition et ses corollaires : trafics, corruption et grand banditisme

On peut sans risque relier l'émergence du phénomène du crime organisé et de la figure historique du type social qu'est le gangster – et son avatar cinématographique apparu dans la foulée – à une décision politique : le vote du XVIII^e amendement à la Constitution des États-Unis voté en janvier 1919. Complété par le *Volstead Act*, texte législatif adopté un an plus tard, il interdisait sur l'ensemble du territoire de l'Union la fabrication et la vente de boissons alcoolisées.

Un long processus politique, une succession d'actions menées depuis plusieurs décennies par des groupes de pression de diverses tendances politiques trouvaient leur aboutissement dans le contexte moral de l'immédiat après Première Guerre. Depuis le début du siècle, la cause prohibitionniste était défendue au nom de positions progressistes en faveur des plus

vulnérables et contre les lobbies de profiteurs installés. Après sa mise en place, les partisans de son maintien se trouvaient davantage dans les rangs des conservateurs qui y voyaient une corruption de l'esprit américain des origines, importée par les immigrés les plus récents installés dans les grandes villes cosmopolites.

La disparition des circuits officiels de production et de distribution a pour conséquence une très forte augmentation des prix de l'alcool. Ce secteur économique des plus lucratifs tombe aux mains des organisations criminelles de l'« *underworld*, » trafiquants (« *bootleggers* ») et gangs rivaux qui assurent leur protection. Ce système repose en grande partie sur la corruption des autorités politiques et policières locales. Dans les grandes cités de l'Est, la mafia originaire du sud de l'Italie – fortement concurrencée par d'autres pègres – est aux avant-postes de cette économie souterraine qui intègre aussi la prostitution et les jeux de hasard. New York et plus encore Chicago en sont les territoires les plus emblématiques même si le crime organisé a sévi dans nombre de grandes villes dont le développement marque alors l'entrée des États-Unis dans la civilisation urbaine. Al Capone est la figure cardinale du chef de gang parti de rien et parvenu au sommet par la force des armes. Deux films de gangsters du tout début des années 30 l'évoquent directement : **Little Caesar** et **Scarface**.



Destruction de stocks d'alcools pendant la prohibition (1923) by National Photo Company Collection - Library of CongressCatalog.

La Warner au temps de l'âge d'or d'Hollywood : de l'usine à rêves à la fabrique de réalité

Après des débuts comme projectionnistes et gestionnaires de salles, les frères Warner, issus d'une famille juive d'Europe centrale, s'engagent dans la production en 1917 avec un film de propagande anti-allemand qui leur permet de s'implanter à Hollywood. Ils vont très vite s'attacher les services de grands réalisateurs tels Ernst Lubitsch, dont la brève collaboration avec la Warner donnera notamment naissance au chef-d'œuvre qu'est **L'Éventail de Lady Windemere** (1925). Par la suite, durant ce qu'il est convenu d'appeler « l'âge d'or des studios », entre 1929 et la fin des années 40, l'entreprise saura se forger une identité forte, avec des cinéastes tels Michael Curtiz et des acteurs comme James Cagney, Bette Davis, Errol Flynn ou encore Humphrey Bogart. Les postes de décision sont tenus par Harry et Albert – basés à New York – pour l'aspect financier et le développement technique et Jack Warner (leur frère Sam étant mort en 1927) pour la direction du studio et la production. Jack a pour proche collaborateur Darryl F. Zanuck – jusqu'au départ de celui-ci en 1933 pour créer sa propre compagnie qui après une fusion deviendra la Twentieth Century Fox – et Hal B. Wallis. Au milieu des années 20, la Warner cherche des solutions pour conforter sa place au sein de l'économie des studios. En 1927, dans un moment de grandes difficultés financières, les frères Warner se lancent

dans le pari coûteux du long métrage parlant. La sortie du **Chanteur de jazz**, film ponctué de quelques séquences chantées et parlées fait de la compagnie un acteur majeur de la mutation qui s'annonce pour le cinéma. L'année précédente le studio avait déjà produit un **Don Juan** sans paroles mais accompagné d'effets sonores et l'avait projeté dans une salle luxueuse de Manhattan acquise à cet effet. Le procédé employé – au développement duquel la Warner a financièrement contribué – est celui du Vitaphone mis au point par Western Electric et Bell. Il consiste à graver le son sur un disque en cire qui est ensuite lu par un phonographe couplé au projecteur. Le Vitaphone sera rapidement supplanté par une autre technique, beaucoup plus souple et d'un meilleur rendu, consistant à implanter directement sur la pellicule une piste sonore qui sera lue en même temps que l'image. Si malgré son pari réussi et le rachat du studio First National la Warner ne peut se maintenir en tête des « Big Five » de Hollywood, elle n'en a pas moins acquis, au début des années 30, l'image d'une compagnie très dynamique, en constante quête d'innovation. Le choix de thèmes en lien avec la situation sociale contemporaine plutôt que la recherche de l'exotisme, celui du rythme de la narration plutôt que de la sophistication des intrigues ou encore l'accent mis sur le sort des minorités

et des catégories défavorisées a contribué à bâtir un style Warner, en opposition avec un certain académisme repérable à la MGM par exemple. Ces options esthétiques, très exigeantes pour tous ceux qui intervenaient sur les films mais moins onéreuses en termes de réalisation (décors, éclairages, durée de tournage, etc.) étaient en adéquation avec la rigueur économique notoire des dirigeants de la Warner. Il n'est pas surprenant que ce soit au sein de ce studio que soit né **Little Caesar** et avec lui la vogue du film de gangsters, figures de mauvais garçons issus des quartiers pauvres.

Les studios Warner Bros à Burbank en 1920 by WP (Catalog of the Los Angeles Public Library).



PORTRAIT

Mervyn LeRoy, à la croisée des studios

Né en 1900 à San Francisco, Mervyn LeRoy est une figure un peu oubliée d'Hollywood. Si son savoir-faire et sa maîtrise de la réalisation sont reconnus, on lui reproche souvent un manque de personnalité esthétique, l'absence d'une marque personnelle qui permet d'identifier l'œuvre des plus grands cinéastes. Il a accompli la première partie de sa carrière à la Warner pour qui il a réalisé quelques uns des films ayant donné à ce studio sa réputation d'engagement dans les grandes thématiques sociales de l'époque : peu

après **Little Caesar** (1931), il a dirigé **Je suis un fugitif** (1932), film très abouti qui s'attaque aux terribles conditions d'existence des forçats dans les bagnes. En 1937, il signe la réalisation de **La Ville gronde**, critique acérée du fonctionnement de la justice et plaidoyer contre le lynchage. L'année suivante, recruté par Louis B. Mayer, il part à la MGM, studio dont l'esthétique et les préoccupations sont très éloignées de celles de la Warner. Il œuvre d'abord comme producteur (**Le Magicien d'Oz** de Victor Fleming, **Un Jour au cirque**

avec les Marx Brothers). Il retourne ensuite à la réalisation avec des films comme **Les Quatre Filles du docteur March** (1949) ou encore **Quo Vadis** (1951). En 1955, il réintègre la Warner, la société de ses débuts, où il produira et réalisera jusqu'en 1968 des films considérés aujourd'hui comme mineurs. Il meurt à Los Angeles en 1987.

Gangsters et monstres : figures de l'altérité



En même temps que **Little Caesar** (suivi de nombreux autres films de gangsters), l'année 1931 voit la sortie sur les écrans de **Dracula** de Tod Browning, **Frankenstein** de James Whale et **Docteur Jekyll et M. Hyde** de Rouben Mamoulian. Le premier est un film de la Warner, les deux autres sont des

productions Universal, le dernier est sorti des studios Paramount.

Une première façon de les rapprocher est de rappeler qu'il s'agit de films dits de genre, c'est à dire conçus autour d'un cahier des charges thématique et esthétique défini par leurs créateurs et identifiable par le public. **Little Caesar** est un film de gangsters, les autres sont des films fantastiques. L'un est tiré d'un roman récent et renvoie à une réalité connue, celle du crime organisé, fléau social frappant la société urbaine américaine ; les autres sont des adaptations d'œuvres littéraires plus anciennes (de Bram Stoker pour **Dracula**, de Mary Shelley pour **Frankenstein**, de Robert Louis Stevenson pour **Dr Jekyll et M. Hyde**) qui jouent sur des peurs diverses ayant trait à la sexualité, aux expérimentations scientifiques, aux ambitions prométhéennes de l'homme...

Les personnages qui évoluent dans ces films ont en commun d'être des figures transgressives : elles contreviennent aux normes de la société et

ont pour vocation de choquer. Rico est un fils d'immigré qui a grandi dans la rue et dont l'ambition est de devenir un roi de la pègre. Le spectateur est frappé par son intransigeance monomaniaque, la crispation de son visage traduisant la rage intérieure qui l'habite. Dracula quant à lui est un prédateur venu des Carpates (c'est à dire un peu de nulle part) qui débarque à Londres. Son port aristocratique, sa pâleur et son accent étranger en font un personnage effrayant. En ce qui concerne Docteur Jekyll et Mister Hyde, l'altérité est la part monstrueuse que le savant découvre dans l'autre lui-même. Les excès dont ce double se rend coupable, la démesure dont il fait preuve (associée à sa laideur physique) sont d'abord d'ordre sexuel. M. Hyde renverse les barrières qui enfermaient le respectable Docteur Jekyll. Quant à la créature de Frankenstein, son existence même est le fruit de la transgression la plus grave, celle qui consiste à effacer ou plutôt à dépasser la frontière entre vie et mort.

Gangsters d'hier et d'aujourd'hui

Les figures de gangsters appartiennent à un monde bien réel mais propice à tous les fantasmes. Elles sont apparues dans le contexte de la Prohibition et des vagues tardives d'immigration. Loin de disparaître avec le contexte dont ils étaient issus, ces personnages sont au contraire devenus des composantes essentielles d'un cinéma de genre qui ne cesse de questionner leur identité. Échappant aux normes communes de la vie sociale, ils sont des « Affranchis », pour reprendre le titre du film que Martin Scorsese réalise en 1990. Mais ils sont aussi enchaînés aux codes de la communauté et du clan (voir la trilogie du **Parrain** de Coppola) ou aux promesses et aux liens tissés dans l'enfance (**Il était une fois en Amérique**, réalisé par Sergio Leone en 1984). Ou encore à d'obscurs et indicibles secrets de famille, comme c'est le cas des frères Tempio dans **Nos Funérailles** d'Abel

Ferrara. Les gangsters apparus au cinéma dans les années 30 sont donc à l'origine d'une généalogie toujours à l'œuvre, les figures séminales d'un genre qui, à l'image du crime organisé, n'a cessé de se transformer pour s'adapter aux évolutions économiques et sociétales. Relecture un demi-siècle plus tard de celui de Howard Hawks, le **Scarface** de Brian de Palma, sorti en 1983, est une illustration de cette pérennité. Tout

comme **Les Incorruptibles** du même réalisateur qui, en 1987, retraçait le combat de l'agent fédéral Eliot Ness contre la pègre de Chicago après la série éponyme de Quinn Martin diffusée entre 1959 et 1962. Autres séries phares, diffusées beaucoup plus récemment, **Boardwalk Empire** (2010-2014) et **Les Soprano** traitent avec beaucoup de profondeur le milieu de la pègre américaine, d'hier et d'aujourd'hui.



Entre répulsion et fascination : les ambiguïtés de la figure du gangster au cinéma

L'ambivalence de l'opinion publique à l'égard d'une personnalité iconique comme celle d'Al Capone éclaire partiellement celle du spectateur face à ses avatars cinématographiques. Dans un pays toujours prompt à critiquer ses élites, les succès du gangster italo-américain sont la traduction de l'incapacité des autorités politiques, policières et judiciaires à rétablir l'ordre et la légalité. Par ailleurs, ils symbolisent la réussite d'un fils d'immigré qui a su saisir les opportunités offertes par son pays à tous ses citoyens méritants. Enfin, Al Capone, veille à apparaître comme un bienfaiteur doté d'une forte fibre sociale en redistribuant une part de ses bénéfices aux catégories les plus déshéritées de Chicago.

Lorsqu'en janvier 1931 **Little Caesar** démarre sa carrière sur les écrans américains, la crise économique et sociale bat son plein. Plusieurs compagnies hollywoodiennes accusent des pertes et de nombreuses salles ont dû fermer. Pour les studios, notamment la Warner, les films de gangsters, appréciés par le public, représentent des perspectives de renflouement. Mais les protestations émises par divers groupes de pression dénonçant le dévoiement de la jeunesse par l'industrie du cinéma font craindre une intervention législative du pouvoir fédéral. En cette période pré-code Hays, les producteurs ne manquent pas de multiplier les avertissements et les arguments prouvant qu'ils dénoncent les méfaits de leurs « créatures ». **Little Caesar** débute par un carton contenant

une citation de l'évangile de Mathieu : « ... car celui qui tire l'épée périra par l'épée. » Et de fait, Rico Bandello, comme Tony Camonte dans **Scarface** de Howard Hawks, meurt sous les balles de la police. Pour ce dernier, une fin alternative, encore plus défavorable au gangster qui y apparaît jugé et exécuté, a été filmée, mais elle n'a pas été retenue. Le film débute en outre par un carton dénonçant les actes criminels de la pègre et interpellant les autorités. Quant à Tom Powers dans **L'Ennemi public** de William Wellman, c'est un règlement de compte sanglant qui met fin à son règne.

Il n'est pas contestable cependant que ces personnages assument une fonction cathartique auprès d'une part importante du public. Figures tragiques à la destinée fatale, enfants de l'immigration récente, doubles fictionnels de personnalités présentes dans tous les esprits, ils incarnent une façon de proclamer l'échec du système américain et de ses promesses d'égalitarisme. Pas plus que leurs modèles agissant dans la vie réelle, les gangsters des salles obscures, avides de réussite, arborant naïvement les signes extérieurs de leur succès, ne remettent en cause les valeurs dominantes. Comme l'écrit Pierre Lagayette, réussir dans l'entreprise du crime nécessite de se soumettre à deux exigences : « celle d'obéir aux lois de l'économie et celle de désobéir aux lois de la nation. » Si les gangsters finissent victimes de leur folie, celle-ci est aussi nourrie par leur croyance excessive dans les vertus du rêve américain.

Du caniveau à la grande vie et retour

Enfant de prolétaires, souvent d'immigrés, l'aspirant caïd a traversé nombre d'humiliations et veut prendre sa revanche. « *Je vauX autant que ce type. Mais j'ai jamais eu ma chance* », s'exclame Rico après avoir vu dans un journal un article consacré au banquet offert par ses pairs à un chef de la pègre. Il veut l'argent, les beaux costumes, les chapeaux. Il veut l'obéissance, le respect et la peur. Il lui faut tout le luxe possible, pour atténuer le souvenir du manque dont il a souffert.

Pourtant, une fois parvenu au sommet, Rico, qui n'a pas eu le temps de s'en approprier les codes, continue de douter. Il a besoin de l'approbation d'autrui pour se rassurer. « Rico est un être qui doute, qui porte en lui le fardeau de son origine et qui joue son rôle toujours sur la corde raide de l'imposture », écrit Sophie Djigo. Il est « un petit gars de rien affublé de la distinction impériale. » Il lui manque le véritable « amour de soi », celui que confère le sentiment d'avoir accompli des choses qui rendent véritablement digne d'être aimé. C'est un bien qui lui sera toujours refusé. Quand Joe, son ami de toujours, lui annonce qu'il quitte le gang, il est dévasté. Plus tard, en cavale, privé de tout, devenu alcoolique, apprenant que le policier qui le traque le traite de lâche, il sort de sa cachette et finit criblé de balles. Il n'aura pas flanché.

La grande vie pour Rico Bandello et Joe Massara dans le film de Mervyn LeRoy.

Al Capone à Miami, Floride (1930) by Miami Police Department.



Du roman au film

« Moins que le portrait d'un homme, **Little Caesar** est le film d'une passion », écrit Dominique Sipièrè. C'est en effet une trajectoire, le récit d'un fonceur qui décide un jour d'accéder au sommet de la société et dès lors rien ni personne ne pourra s'y opposer. Le choix du crime organisé pour y parvenir relève des circonstances, des opportunités qui se sont offertes à lui. Il y a chez Rico la coexistence de l'habitus d'un gamin des rues et d'un irréprensible désir de conquêtes et de gloire.

Le film doit donc refléter cette fuite en avant, restituer par son rythme même celui qui pousse Rico à enchaîner les actes qui sont autant d'étapes vers le but ultime, sans cesse repoussé, de la réussite. « Ce qui le distinguait de ses complices était le fait qu'il était incapable de vivre dans le présent. Il était comme un homme qui a entrepris un long parcours, en quête d'une terre promise, » écrit Burnett. **Le Petit César** est porté à la fois par une structure linéaire – irrésistible ascension d'un petit malfrat devenu

caïd du crime organisé avant d'être abattu par la police – et une structure en boucle. En effet, avant même l'issue fatale, Rico a dû dans sa fuite abandonner tous ses biens et trouver refuge, incognito, dans un asile miteux pour indigents. Pour illustrer ce modèle de « *rise and fall* », ascension et chute, splendeur et misère, le film adopte une structure très compacte et un style nerveux.

Tout en conservant l'essentiel du roman de Burnett, les scénaristes ont apporté d'importantes modifications au personnage de Rico ainsi qu'à ses relations avec ses proches. Présence importante dans le roman de Burnett, Blondy Belle, la plantureuse maîtresse de Rico, est absente du film : Little Caesar n'a pas de liaison, pas de vie sexuelle. Par ailleurs, Joe Massara (interprété par Douglas Fairbanks Jr), présenté dans le livre comme une sorte de Rudolph Valentino « un peu fat » pour qui Rico éprouve méfiance et aversion, est dans le film très proche de ce dernier, le seul être pour qui il éprouve de l'affection (voire une ina-

vouable attirance). Celui dont l'éloignement du gang au profit d'Olga, sa maîtresse et partenaire de danse, sera vécu comme un coup de grâce. Dans le roman, c'est Joe qui cause la chute du gang et la fuite de Rico : reconnu par un témoin, arrêté par la police, Joe est contraint de tout avouer. Le film, quant à lui, épargne à Joe le fardeau de la dénonciation en faisant endosser ce rôle à Olga.

Dix ans avant l'avènement du film noir, l'esthétique du **Petit César** anticipe déjà quelques uns de ses traits : froideur de l'environnement urbain, fréquentes scènes nocturnes, éclairages contrastés, leitmotifs visuels, tels les enseignes lumineuses brillant dans la nuit comme des oracles (Club Palermo Dancing connotant l'origine sicilienne et les plaisirs nocturnes servant de façade aux trafics, à l'instar du faussement prometteur « *The World is Yours* » dans **Scarface**...) La photographie très expressive de Tony Gaudio, chef opérateur sous contrat avec la Warner, collaborateur des plus

SÉQUENCE-CLÉ [29'06 - 30'42]

Rico prend le pouvoir

Après le braquage du Bronze Peacock, les gangsters se sont réunis autour de leur chef Sam Vettori pour se partager le butin. La venue de trois policiers a conduit Rico à se cacher derrière une cloison. Après leur départ, le partage peut reprendre... Mais ce ne sera plus selon les modalités décidées par Vettori. Fort de son leadership sur cette affaire, Rico a décidé de braver l'autorité du chef et de le supplanter : c'est lui qui va répartir les liasses de billets. L'alterca-

tion débute par un plan italien réunissant les deux protagonistes face à face. Elle se poursuit par un plan rapproché de Rico qui mitraille ses griefs contre Vettori et annonce qu'il ne lui obéira plus. Vettori en appelle au reste de la bande pour reprendre l'ascendant sur l'insolent : retour au plan précédent qui montre le désarroi de Vettori tandis que Rico jubile. On découvre pourquoi dans le plan d'ensemble qui suit : les hommes n'interviennent pas, leur silence gêné cautionne donc la prise du pouvoir par Rico. Celui-ci enfonce le clou au plan

suisant (plan rapproché poitrine) : il retire son chapeau et déclare à Vettori qu'il est « fini ». Un nouveau face-à-face montre la pathétique soumission du vieux chef qui d'une voix mourante donne son accord. Rico n'a plus qu'à mettre la touche finale, accompagnée d'abord par un mouvement panoramique puis par un changement de plan, selon une double modalité : 1) il saisit violemment par la manche le chef déchu ; 2) il annonce à tout le monde qu'il abattra quiconque aurait l'idée de le dénoncer. Le pouvoir a changé de tête.



grands réalisateurs de l'époque (Borzage, Dieterle, Hawks, Curtiz...) est pour beaucoup dans la création de cette atmosphère et dans la réussite du film. La mise en scène de Mervyn LeRoy privilégie les ellipses, l'enchaînement des tableaux en lieu et place de la construction progressive de la dramaturgie. Sollicité pour remplir les vides, établir les jointures, le spectateur est davantage mis à contribution qu'il ne le serait dans un film à la forme plus déliée. Située dans le premier tiers du film, l'étonnante scène du braquage du Bronze Peacock durant la nuit de la Saint-Sylvestre est assez emblématique des choix esthétiques effectués. Alors qu'elle constitue la véritable entrée de Rico dans la carrière de caïd et qu'elle contient le ferment de sa chute (le meurtre de l'officier de police) elle est montée,

sur fond de rumeur – venue du hors-champ – de l'assemblée des clients fêtant le nouvel an, comme une succession de tableaux reliés par des fonds enchaînés. Au lieu de faire basculer le spectateur dans le réalisme cru d'une scène de vol et de meurtre, elle lui présente un tableau quasi-irréel. Peut être parce qu'elle est perçue du point de vue de Joe Massara, à la fois complice du méfait et déjà en train de s'éloigner de l'itinéraire sanglant de son ami Rico.

Sur l'ensemble du film, Edward G. Robinson, malgré un jeu se déployant selon une gamme expressive assez limitée, incarne excellemment le personnage du Petit César, virtuose de la gâchette aux allures de paysan buté. Derrière les certitudes qu'il affiche affleurent la vulnérabilité et la promesse de l'échec.



SÉQUENCE-CLÉ [1H16'12 - 1H18'20]

La fin de Rico

Depuis l'asile où il a trouvé refuge, Rico a pris connaissance des propos tenus par Flaherty, le chef de la police, qui l'a traité de lâche par journal interposé. Tandis qu'il lui téléphone pour le menacer de ses représailles, son appel est localisé. Flaherty et ses hommes foncent vers lui...

La traque se déroule de nuit, dans un environnement industriel lugubre. Selon un montage alterné et une variété d'échelles de plan, on découvre tour à tour Rico marchant seul, de la droite vers la gauche du cadre, petite silhouette voûtée progressant contre le vent au pied de hangars, et la voiture des policiers qui à vive allure se dirige vers lui. Les hautes formes géométriques, le sifflement du vent et les bourrasques de poussière créent une atmosphère inquiétante autour du marcheur précédé de son ombre. Peu avant l'issue de la traque, un plan d'ensemble présente Rico longeant de nouveau un hangar sinistre. Une lumière venue de la gauche du cadre fait apparaître une grande affiche de spectacle dont on ne perçoit pas encore tous les détails. La poursuite du montage alterné ramène à Flaherty et ses collègues

qui se rapprochent de Rico. On retrouve ce dernier dans le plan d'ensemble suivant, silhouette de nouveau minuscule au pied de l'immense affiche : il s'agit d'un spectacle de music-hall, au titre ironiquement entraînant de *Topsy - Turvy*. Apercevant les policiers, Rico tire sur leur voiture avant de trouver refuge derrière la structure en bois du panneau. Une sorte de champ-contre-champ (menaces des policiers/fanfaronnades de Rico) se déroule de part et d'autre de l'abri. Le mitraillage auquel s'adonne ensuite Flaherty est saisi selon un plan quasi-subjectif : on aperçoit le canon de la « sulfateuse » criblant le panneau de balles, traçant une ligne en pointillés qui semble souligner les mots « *laughing* », « *singing* », « *dancing* »... De l'autre côté, Rico s'écroule, frappé à mort. Le face-à-face se poursuit alors brièvement entre Rico agonisant et Flaherty qui le surplombe dans un mélange de cruauté et de pitié. « *Est-ce la fin de Rico ?* » demande le gangster dans un dernier soupir, comme s'il ne pouvait admettre que la course vers un avenir glorieux du personnage qu'il a façonné puisse un jour s'arrêter.

Des références pour aller plus loin

Bibliographie

Sur le film de gangsters et le film noir

· **Pierre Lagayette et Dominique Sipièrè** (sous la direction de), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran (États-Unis, 1929-1951)*, Ellipses, 2001. Certaines contributions de cet ouvrage sont rédigées en anglais. Il propose de très riches analyses du contexte historique de l'apparition et des évolutions du crime organisé aux États-Unis. On trouvera aussi des analyses fouillées de plusieurs films de gangsters, en particuliers des trois classiques que sont **Little Caesar**, **Public Enemy** et **Scarface**.

· **François Guérif**, *Le Film noir américain*, Denoël, 1999. Ce livre, initialement paru en 1979 fait figure de classique. Spécialiste du roman policier, longtemps éditeur chez Rivages, François Guérif est aussi un grand connaisseur du cinéma criminel américain. Et bien sûr, des très nombreux croisements entre littérature et septième art. Les chapitres consacrés aux films de gangsters des années 30 sont d'une grande pertinence.

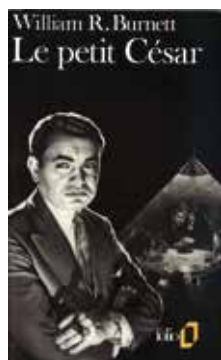
· **Sophie Djigo**, *L'éthique du gangster au cinéma : une enquête philosophique*, Presses Universitaires de Rennes, 2016. Une approche d'une grande originalité du film de gangsters qui permet de mieux saisir les

ressorts de l'ambivalence des personnages qui y évoluent, entre transgression de la loi et soumission à d'autres codes. Elle interroge également le regard que le spectateur porte sur eux. L'analyse du personnage et de l'itinéraire tragique de Rico Bandello en particulier est très riche et d'une grande pertinence.

Sur le contexte historique de la Prohibition, de la crise économique et du crime organisé

· **Bernard Vincent** (sous la direction de) *Histoire des États-Unis*, collection Champs-Histoire, nouvelle édition 2008. Ouvrage d'histoire générale qui permet d'acquiescer des repères solides. On s'attardera sur les périodes qui éclairent le contexte du développement du crime organisé dans les grandes métropoles des États-Unis.

· **Marco Gasparini**, *Mafia : histoire et mythologie*, Flammarion, 2011. Écrit par un journaliste italien, cet ouvrage un peu succinct mais richement illustré aborde les différents aspects de la mafia, ses déclinaisons géographiques, ses grandes figures. Le chapitre américain offre d'intéressants éclairages sur les protagonistes d'origine italienne, Frank Costello, Al Capone, Lucky Luciano...



· « Chicago, d'Al Capone à Obama », *L'Histoire* n° 339, février 2009

Sur Hollywood

· **Alain Masson** (sous la direction de), *Hollywood, 1927 - 1941 : La Propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Autrement, « Série Mémoire n°9 », 1991. À travers une série de contributions, cet ouvrage permet de mieux saisir la culture de ce haut lieu de l'industrie mondiale du cinéma, dans une période qui a vu le triomphe des « majors » et de leur système de production. La création cinématographique au croisement du taylorisme et de l'artisanat.

· **Jacqueline Nacache**, *Le film hollywoodien classique*, Nathan Université, collection 128. À travers l'étude des formes et des codes esthétiques forgés par le cinéma américain de l'époque classique, l'auteur parvient à dégager les lignes majeures du modèle hollywoodien de création. Des exemples précis empruntés aux grands réalisateurs permettent de mieux saisir comment chacun d'eux a pu développer son inventivité à l'intérieur du système...

Romans

· **William R. Burnett**, *Le Petit César*, Gallimard, collection Folio Noir, 1987.

· **Armitage Trail**, *Scarface*, Payot & Rivages, collection Rivages/Noir, 2018.

Filmographie

En plus de la « trilogie » classique – **Little Caesar**, **L'Ennemi public**, **Scarface** –, d'autres œuvres permettront de mieux saisir le contexte de la création cinématographique autour des thématiques traitées dans ce dossier.

· **Les Nuits de Chicago/Underworld** de Joseph von Sternberg, États-Unis, 1927. Film muet traitant de la pègre, œuvre pionnière mais sans le réalisme cru qui déferlera peu après dans le cinéma.

· **Je suis un fugitif** (1932) et **La Ville gronde** (1937), deux grands films sociaux de Mervyn LeRoy, caractéristiques du style Warner de l'époque.

· **20 000 ans sous les verrous** de Michael Curtiz, États-Unis, 1932. Un grand film réaliste sur l'univers carcéral par l'un des réalisateurs phares de la Warner.

Ciné-dossier rédigé par Jean Laurenti, professeur d'histoire et de géographie et membre du groupe pédagogique.