

RETOUR SUR LES FILMS DE GANGSTERS HOLLYWOODIENS DES ANNÉES 1930 : CODAGE ET DÉCODAGE DE MASCULINITÉS MARGINALISÉES

Jules SANDEAU

RÉSUMÉ

Cet article porte un regard nouveau sur les trois plus gros succès du film de gangsters hollywoodien du début des années 1930 : *Little Caesar* (M. LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (W. Wellman, 1931) et *Scarface* (H. Hawks, 1932). Nous reviendrons sur la vision ambivalente qu'ils proposent de la masculinité dans le contexte de la Grande Dépression, avant d'examiner à nouveaux frais les réceptions dont ils ont fait l'objet aux États-Unis au moment de leur sortie en articulant logiques de genre, de classe et d'ethnicité.

MOTS-CLÉS : FILMS DE GANGSTER, HOLLYWOOD, ANNÉES 1930, MASCULINITÉ, RÉCEPTION

ABSTRACT

This article sheds a new light on the three biggest gangster films' successes of the beginning of the Thirties : *Little Caesar* (M. LeRoy, 1931), *The Public Enemy* (W. Wellman, 1931) and *Scarface* (H. Hawks, 1932). We will revisit the ambivalent vision these films propose of masculinity in the context of the Great Depression, before examining, by articulating issues of gender, class and ethnicity, the receptions that they received in the US at the time of their release.

KEYWORDS : GANGSTER FILMS, HOLLYWOOD, 1930S, MASCULINITY, RECEPTION

Jules Sandeau est certifié de philosophie et doctorant en études cinématographiques à l'Université Bordeaux Montaigne. Sa thèse, sous la direction de Geneviève Sellier, porte sur l'évolution de la persona de Katharine Hepburn tout au long de sa carrière et sa réception aux États-Unis. Il est actuellement allocataire-moniteur à l'Université Bordeaux Montaigne.

Lorsqu'il s'interroge en 1948 sur la signification sociale des films de gangsters dans son article « *The Gangster as Tragic Hero* », Robert Warshow perçoit déjà avec justesse l'ambivalence du plaisir qu'ils procurent au public : « [le gangster] est à la fois ce que nous voulons être et ce que nous avons peur de devenir. (...) Nous obtenons la double satisfaction de participer par procuration au sadisme du gangster et de le voir se retourner contre le gangster lui-même¹ » (Warshow, 2001 : 101-102). Si cette analyse fondatrice a le mérite de concevoir la réception de ces films comme une expérience complexe, sa portée herméneutique est néanmoins limitée par une conception abstraite et anhistorique *du* spectateur de cinéma. Le développement des études de réception nous permet aujourd'hui d'affiner ce modèle en prenant en compte *les* spectateurs dans leur diversité, sans les séparer du contexte socio-historique au sein duquel ont lieu leurs rencontres avec les films.

Dans son article « Codage/décodage » écrit en 1973, Stuart Hall insiste sur l'autonomie relative de l'activité de réception (« décodage ») qui, si elle s'opère à l'intérieur des limites fixées par le texte filmique (lors de son « codage »), possède néanmoins « ses propres conditions d'existence » (Hall, 1994 [1973] : 36). En critiquant les paradigmes théoriques qui ignorent les « contextes sociaux de décodage » (Staiger, 2005 : 80), Hall ouvre la voie aux études de réception « décrivant les stratégies interprétatives *historiques* et expliquant les causes de ces stratégies spécifiques » (Staiger 1992 : xi). Dans la préface de son ouvrage *Interpreting Films*, Janet Staiger pose ainsi

(...) que les productions culturelles ne possèdent pas des sens qui leur seraient immanents, que les différences entre interprétations ont des bases historiques, et que les différences et changements d'interprétation ne sont pas idiosyncrasiques, mais dues à des conditions économiques, politiques et sociales, aussi bien qu'à des constructions identitaires telles que le genre, l'orientation sexuelle, la race, l'ethnicité, la classe, et la nationalité². (Staiger 1992 : xi)

¹ « He is what we want to be and what we are afraid we may become. (...) we gain the double satisfaction of participating vicariously in the gangster's sadism and then seeing it turned against the gangster himself ».

² « (...) that cultural artifacts are not containers with immanent meanings, that variations among interpretations have historical bases for their differences, and that differences and change are not idiosyncratic but due to social, political, and economic conditions, as well as

C'est dans cette perspective que nous nous proposons de revenir sur les films de gangsters hollywoodiens du début des années 1930, en nous concentrant sur les trois plus gros succès publics de l'époque : *Little Caesar* (M. LeRoy, 1931) avec Edward G. Robinson, *The Public Enemy* (W. Wellman, 1931) avec James Cagney, et *Scarface* (H. Hawks, 1932) avec Paul Muni. L'examen des lectures qu'en firent alors les spectateurs masculins (auxquels ces films étaient avant tout destinés³) nous permettra d'éclairer sous un nouveau jour l'ambivalence de ces productions hollywoodiennes, déjà soulignée par un grand nombre de commentateurs⁴.

Plus spécifiquement, il s'agira ici d'examiner comment les représentations de la masculinité proposées par ces films ont été diversement « décodées » et utilisées par les différents spectateurs dans le contexte de la Dépression, qui se caractérise par une « tendance à la crise de l'ordre de genre » (Connell, 2014 : 84). En prenant acte du fait que les rapports de classe et de race sont des « dimensions constitutives de la dynamique entre masculinités » (Connell, 2014 : 78), nous tenterons de comprendre comment ces représentations cinématographiques des « masculinités marginalisées » ont répondu aux difficultés rencontrées alors par la « masculinité hégémonique » dans sa fonction de « [garant de] la position dominante des hommes et [de] la subordination des femmes » (Connell, 2014 : 74).

Après avoir replacé les trois films dans leur contexte socio-historique, nous rappellerons le discours ambivalent qu'ils tiennent sur la masculinité de leurs héros⁵. Puis, en nous appuyant sur les traces de réception que l'on trouve dans la presse de l'époque, nous verrons comment ces textes filmiques ont été diversement interprétés par les différents spectateurs masculins, notamment en fonction de leur appartenance de classe et d'ethnicité.

to constructed identities such as gender, sexual preference, race, ethnicity, class, and nationality ».

³ Contrairement à un certain nombre de productions sorties à la même époque, qui visaient plus spécifiquement un public féminin en hybridant film de gangster et *woman's film* (Sonnet, 2005 : 94-116).

⁴ Voir en particulier Munby (1999 : 39-65) ; ou encore McElvaine (2009 : 209-212), Mason (2002 : 30), Leitch (2002 : 109-111), Body-Gendrot (2001 : 145-146), Shadoian (2003 : 29-30).

⁵ À notre connaissance, seuls David E. Ruth (1996 : 117) et Noël Burch (1994 : 101-109) ont étudié l'ambivalence du discours que ces films tiennent sur la masculinité de leurs héros.

CONTEXTE DE PRODUCTION ET DE RÉCEPTION

Au début des années 1930, la société états-unienne connaît des bouleversements sociaux et économiques d'une grande ampleur, et ce contexte est particulièrement propice à la production de films ambivalents, pour des raisons à la fois financière et idéologique. Tout d'abord, la crise économique qui touche alors l'ensemble des industries du pays menace aussi l'industrie hollywoodienne : ainsi, les producteurs ont plus que jamais intérêt à attirer dans les salles le public le plus large possible. Ensuite, les bouleversements sociaux engendrés par la Grande Dépression ont pour conséquence un grand nombre de tensions (notamment entre les classes et les sexes) sur lesquelles beaucoup de films vont faire fond, souvent en les dramatisant, afin de rencontrer un écho du côté des spectateurs. Pour le résumer simplement : dans une société divisée, Hollywood produit des films eux aussi « divisés », qui travaillent les tensions et contradictions de l'époque.

La déstabilisation provisoire du capitalisme patriarcal suite au Krach de 1929 touche à la fois un système économique et la figure masculine qui lui est liée : le « *self made man* », cet homme qui s'est fait tout seul à la force du poing (Kimmel, 2012 : 13-14 ; Catano, 2001 : 10-15). Un homme viril donc, à la fois individualiste, déterminé, capable de prendre des risques, et évoluant dans la jungle de la concurrence sauvage qui ne lui laisse aucun droit à l'erreur ou à la faiblesse⁶.

Le culte de l'individualisme compétitif qui connut de grandes heures dans les années 1920 (les « *Roaring Twenties* ») cède alors le pas aux discours invoquant des valeurs associées au féminin (coopération, solidarité, empathie) (Hanson, 2008 : 113). Déjà à l'œuvre au tout début des années 1930, ce même déplacement idéologique se retrouve dans les discours de campagne du futur président Roosevelt. Dans un article du *Time* datant de 1933, on peut lire par exemple une analyse des enjeux idéologiques du moment par le démocrate Owen Young qui mobilise explicitement le couple masculin/féminin (*Time*, 3 July 1933). Pour lui, la Dépression sera difficile à

⁶ Miriam Hansen met en évidence les contours de cette masculinité WASP dominante pendant les années 1920 en étudiant la réception dont a fait l'objet à la même époque Rudolf Valentino, qui mettait à mal cette norme (Hansen, 1991 : 245-268).

dépasser en raison de « l’immobilité des esprits masculins ». Il associe cette « immobilité » à l’« individualisme sauvage », qu’il oppose à « la politique de la charmante dame de salon » et à l’« économie de la cuisinière qui fait son travail ». Après avoir rappelé les liens étroits de Hoover avec le monde de la finance, Young déclare qu’il ne voit pas d’espoir en dehors « d’un contrôle par la dame de salon ». Pour lui, le New Deal de Roosevelt incarne cette politique de « la dame de salon et de la cuisinière » en ce qu’il reconnaît la nécessité de « coopérer au sein d’un plan ». L’administration Hoover et ses valeurs données comme masculines (*business*, individualisme sauvage) sont donc discréditées en étant opposées à des figures et des valeurs données comme féminines (en premier lieu la coopération)⁷.

Cette mise en avant de valeurs « féminines » opposées aux valeurs « masculines » hégémoniques fut loin d’être le seul effet de la Dépression sur les rapports sociaux de sexe. Celle-ci entraîna également une reconfiguration provisoire des rôles genrés conventionnels au sein de certaines familles de classe moyenne et ouvrière (les plus touchées par le chômage). Les femmes furent parfois obligées de trouver du travail pour compenser l’absence ou la baisse de salaire de leur mari. Leur subordination au sein du foyer fut alors remise en question en même temps que l’inégalité économique qui la fondait : « Dans certaines familles, la femme est progressivement devenue le centre de l’autorité, gérant la totalité de l’argent du ménage et prenant les décisions sans s’en référer à son mari » (Dhommée, 2002 : 247). Certains hommes quittent le foyer, incapables de s’adapter à ces changements. Ceux qui restent doivent accepter ce qu’ils vivent souvent comme une « émascation » (Hanson, 2008 : 110). Dans une étude publiée en 1940, E. Wight Bakke relate par exemple le cas de Mr. Raparka, père de famille et ouvrier d’origine polonaise, qui ressentit une perte de pouvoir et d’autorité vis-à-vis de sa femme et de ses enfants suite à sa période d’inactivité (Baxandall, 1995 : 210-213). Du fait de leur chômage forcé, beaucoup

⁷ « Young makes the odd point that the Depression would be hard to cure because of the immobility of men’s minds’. He associates this ‘immobility’ with ‘rugged individualism’, a code term for Hoover values, and sets the Hoover ethic in opposition to ‘politics as the lovely lady in the parlor, and economics as the kitchen maid who did the work’. Recalling Hoover’s strong ties with the business establishment (...), Young remarks, ‘I see no escape from some direction and control by the lady in the parlor.’ (...). The Roosevelt New Deal embodies the ‘lady in the parlor and the maid in the kitchen’, who Young says represent a need to “surrender... to the extent necessary to co-operate in a plan » (Hanson, 2008 : 114).

d'hommes se retrouvent à la maison, c'est-à-dire en plein cœur de la sphère féminine. Certains se mettent même à participer aux travaux ménagers, malgré le regard des voisins (Filene, 1998 : 166 ; Dhommée, 2002 : 247). Les enquêtes réalisées à l'époque auprès des familles touchées par le chômage témoignent de tensions au sein des couples (Komarovsky, 1940 : 29 ; McElvaine, 2009 : 180), ayant entre autres pour conséquences une baisse de l'activité sexuelle et l'augmentation subite du taux de divorces dès les premiers signes de retour à la prospérité (Komarovsky, 1940 : 131 ; Lynd, 1965 : 202).

Dans ce contexte, les hommes ont envers les femmes une attitude ambivalente. D'un côté, les valeurs associées au féminin apparaissent comme le seul espoir de sortir le pays de la Dépression et certaines femmes deviennent concrètement un soutien indispensable à la survie économique du foyer. À l'image d'Eleanor Roosevelt assistant son mari en toutes circonstances, on attend d'elles qu'elles aident les hommes à surmonter ce moment de déroute. Mais d'un autre côté, cette dépendance masculine vis-à-vis du féminin est vécue par beaucoup d'hommes sur un mode aigri. Les femmes sont accusées de voler le travail des hommes (Dhommée, 2002 : 248-249 ; Komarovsky, 1940 : 112), et le pouvoir qu'elles acquièrent parfois au sein de la famille est vu d'un mauvais œil par les maris, comme en témoigne par exemple la hausse des signalements de violences domestiques (Carroll, 2003 : 195).

Loin d'être un pur produit de la crise de 1929, cette ambivalence des hommes vis-à-vis des femmes et du féminin s'ancre dans les transformations subies par la société états-unienne au cours des deux dernières décennies. Les mouvements féministes des années 1910-1920 permirent aux femmes de prendre un rôle plus important dans la sphère publique et d'accéder à des emplois qui leur étaient auparavant fermés. La visibilité dont jouissent alors les *flappers*, ces jeunes femmes aux cheveux courts, indépendantes et sexuellement émancipées, est un témoin parmi d'autres de l'évolution des mœurs concernant l'apparence et la sexualité des femmes (Ruth, 1996 : 97-99). Institution menacée, le mariage est alors l'objet d'une redéfinition certes plus égalitaire que le modèle victorien traditionnellement patriarcal, mais qui vise en même temps à contenir les aspirations croissantes des femmes à

l'indépendance (Seidman, 1991 : 66-74 ; Simmons, 1979 : 58). Outre cette émancipation féminine, qui rencontre des résistances de plus en plus importantes au cours des années 1920 (Ruth, 1996 : 113-114), les hommes perçoivent également l'urbanisation croissante, la bureaucratisation des entreprises et le développement d'une culture de la consommation comme autant de menaces de féminisation (Ruth, 1996 : 88-92). En réaction à ces tendances profondes à l'œuvre depuis la fin du siècle précédent s'imposent de « nouveaux standards de masculinité », revalorisant des traits traditionnellement virils tels que l'agressivité ou la violence (Ruth 1996 : 92). Cependant, ces idéaux masculins étaient condamnés à rester des fantasmes chez la plupart des hommes, du fait de leur incompatibilité avec une « organisation sociale rendant l'agressivité de plus en plus contreproductive » (Ruth 1996 : 92-93). En portant un coup brutal aux valeurs masculines et à l'autorité de certains hommes au sein du foyer, la Dépression a ainsi exacerbé les résistances que les hommes manifestaient déjà face à l'émancipation des femmes, tout en les mettant dans une situation de dépendance vis-à-vis de ces dernières.

Or on retrouve précisément ce même mélange de dépendance et d'animosité envers les femmes dans les films de gangsters qui nous intéressent, ce qui explique sûrement en partie l'écho important qu'ils ont rencontré auprès du public de l'époque. En effet, ces films mettent en scène des héros particulièrement violents envers les femmes, qui se révèlent en même temps profondément dépendants du féminin, car prisonniers d'une virilité mortifère.

MASCULINITÉS AMBIVALENTES

Les gangsters ont tous les traits du *self made man*, et les films tiennent sur ces figures un discours ambigu, puisqu'ils semblent à la fois les glorifier et les critiquer.

Dans chacun des films, nous suivons ces « héros » qui, partis de rien, se hissent progressivement jusqu'au sommet de la pègre en multipliant les signes de réussite sociale (appartements luxueux, billets de banque, voitures, costumes et bijoux clinquants, etc.). En cela, même s'ils vivent et agissent en

dehors la loi, ils n'en restent pas moins une incarnation du rêve américain⁸. En mettant en scène l'ascension sociale vertigineuse des gangsters, ces œuvres contribuent ainsi à la sauvegarde du mythe de la réussite individuelle si cher à une nation qui traverse alors la plus grande crise de son histoire (Bergman, 1992 : 6-7).

Cependant, loin d'être érigés en modèles, les gangsters apparaissent souvent dans ces films sous un jour peu glorieux. Dépeints comme des individus égoïstes et violents, ils ne rechignent pas à écraser les autres pour grimper au sommet de l'échelle sociale. Au début de *Little Caesar*, Rico déclare ainsi vouloir non seulement s'enrichir, mais surtout « devenir quelqu'un », c'est-à-dire pour lui avoir une bande qui lui obéit au doigt et à l'œil, être dans la position de celui qui commande aux autres⁹. Personnage franchement antipathique, il est la quintessence de l'homme égoïste et ambitieux qui n'hésite pas à éliminer tout rival menaçant ses projets de réussite individuelle. Ainsi, *Little Caesar* fonctionnait sûrement en partie pour le public de la Dépression comme un « symbole du businessman avide et amoral » (McElvaine, 2009 : 210). Le film explicite d'ailleurs à plusieurs reprises ce lien entre business et crime, comme lorsqu'il fait dire à Rico qui a réussi à faire sa place dans la pègre : « Je me débrouille plutôt bien dans ce business jusqu'ici¹⁰ ». À une époque où l'individualisme compétitif bat de l'aile, les gangsters incarnent une sorte de version dégénérée du rêve américain, dévoyé à la fois « par le caractère criminel des activités du héros et par la mort qui y met fin » (Body-Gendrot, 2001 : 136). Les derniers mots prononcés par *Little Caesar* avant de mourir sonnent comme la fin d'une *success story* (« Mère de miséricorde, est-ce la fin de Rico ?¹¹ »), qui s'apparente finalement plus à une « *success tragedy* » (Bergman, 1992 : 7). De son côté, le Tony Camonte de *Scarface* finit lui aussi « dans le caniveau », alors que clignote au-dessus de son cadavre le slogan publicitaire « Le

⁸ « La plupart des commentateurs s'accordent pour renvoyer ces fictions au modèle des *success stories* popularisées par Horatio Alger dans les *dime novels* du tournant du siècle, (...) littérature populaire retraçant *ad nauseam* le même parcours mythique, « des haillons aux richesses » (Body-Gendrot, 2001 : 135). Le *New York Post* décrit ainsi *Little Caesar* comme « an Horatio Alger tale transferred to the underworld » (Doherty, 1999 : 151).

⁹ « Money's okay, but it ain't everything. Be somebody. Look hard at guys and know they'll do anything you tell them. Have your own way or nothing. Be somebody ».

¹⁰ « I ain't doing so bad in this business so far ».

¹¹ « Mother of mercy, is this the end of Rico? ».

monde est à vous (*the world is yours*) » qu'il aimait jadis regarder avec satisfaction depuis son appartement.

Ces films mettent donc en scène des hommes enfermés dans des schémas de pensée fortement associés dans l'imaginaire de l'époque au masculin (individualisme, compétition, business), et qui finissent par mourir de ne pas réussir à s'en détacher. En 1931-1932, ces figures masculines tragiques incarnent ainsi des sortes d'avatars monstrueux d'un individualisme « en crise » qui ne parviennent pas à accepter la nécessité de leur féminisation. Cette dimension genrée est mise en avant par des scénarios qui dépeignent les rapports que les héros entretiennent avec les femmes et le féminin comme extrêmement problématiques. Et là encore, les films se révèlent hautement ambivalents dans leur manière de faire de la virilité névrotique des gangsters l'objet d'un spectacle jouissif tout en la désignant comme la cause de leur chute.

Significativement, les héros virils sont toujours associés à un bras droit dont la masculinité est présentée par les films comme plus équilibrée : Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) dans *Little Caesar*, Matt Doyle (Edward Woods) dans *The Public Enemy*, et Guino Rinaldo (George Raft) dans *Scarface*. Plus doux et raffinés, ils font preuve d'une maturité dans leur rapport avec les femmes qui manque cruellement à Rico, Tom et Tony. En effet, ces derniers restent emprisonnés dans une homosocialité mortifère, et ne semblent pouvoir entretenir de rapports avec l'autre sexe que conflictuels. Dans les couples masculins qu'ils mettent en scène (Rico et Joe, Tom et Matt, Toni et Guino), les films tendent donc à valoriser à chaque fois celui qui en est le composant « féminin »¹². Mais en même temps (et c'est toute l'ambiguïté de ce dispositif), les « héros » restent indéniablement les gangsters virils incarnés par les acteurs les plus charismatiques, seules véritables stars de ces films (Ruth, 1996 : 95).

Little Caesar oppose ainsi la virilité outrancière de Rico à la masculinité plus équilibrée de Joe. Contrairement à son ami, Joe n'a pas peur du féminin et l'accepte aussi bien en lui (il est tendre et élégant) qu'à ses

¹² La performance de George Raft dans *Scarface* lui valut d'être surnommé « the new Valentino » (après d'autres acteurs avant lui, comme Ricardo Cortez ou Ramón Novarro). Cf. *Photoplay*, August 1932, p. 27, p. 112. Sur la dimension « féminine » de la *persona* de Rudolf Valentino et sa réception dans les années 1920, voir Hansen, p. 245-268.

côtés (il a une relation amoureuse avec sa partenaire de danse). À l'inverse, Rico a une peur malade d'être « ramolli » par le féminin. Accusant constamment ses rivaux d'être des « mous » ou des « lavettes » (« *softy* », « *sissy* », « *yellow* »), il ne cesse de clamer haut et fort sa virilité (« *tough* », « *hard* ») et crache sur l'amour et les femmes dès qu'il en a l'occasion¹³. À la fin, il ne supportera pas que Joe « le plaque » pour Olga (« *Nobody ever quit me* »). Dès le début du film, Rico confiait à Joe que l'argent n'était pas son but principal : « Ouais, le fric c'est pas mal, mais c'est pas tout. Non, être quelqu'un. Regarder un tas de mecs dans les yeux et savoir qu'ils feront tout ce que je leur dis de faire. Avoir toujours le dernier mot, être quelqu'un¹⁴ ! ». Ce qui fait fantasmer Rico, c'est d'avoir plein d'hommes à ses pieds. Donc à la fois de vivre exclusivement entre hommes et d'être le chef, ce qui revient dans le film à être le plus viril (« *Look hard at guys* »).

De cette première scène jusqu'à la dernière, la masculinité problématique du héros constitue le fil rouge par lequel le film décrit sa trajectoire. Rico finira en effet par se laisser prendre au piège de sa virilité par le lieutenant Flaherty qui déclare dans les journaux que Little Caesar est un « lâche » qui a fui l'affrontement parce qu'il n'était « pas capable d'encaisser ». C'est là l'insulte suprême pour Rico, qui aimait annoncer à ses rivaux qu'ils étaient « finis » dans les mêmes termes (« Tu sais encore frapper, mais tu sais plus encaisser¹⁵ »). Il sort alors de sa cachette et se fait tuer par le lieutenant. Alors qu'il prononce ses derniers mots, un fondu enchaîné nous montre le panneau publicitaire derrière lequel Rico est en train de mourir. Il s'agit de l'affiche du dernier spectacle de Joe Massara et de sa partenaire devenus célèbres. La fin du film condamne ainsi la voie

¹³ Le sous-texte homosexuel qui affleure ici parcourt tout le film. Une scène montre par exemple Rico allongé sur son lit, avec à ses côtés son bras droit Otero qui le dévore du regard. Plus tard, lorsque le héros échoue à tuer son ami et se retrouve avec la police à ses trousses, il lâche : « Voilà ce qu'il m'en coûte de trop aimer un gars » (« This is what I get for liking a guy too much »). W.R. Burnett, l'auteur du livre dont le film a été tiré, avait d'ailleurs envoyé une lettre à Hal Wallis lui reprochant d'avoir fait de Rico un homosexuel (Lassalle, 2002 : 56). Ces allusions à l'homosexualité du héros pouvaient aussi bien être lues comme une critique de la virilité malade du héros (incapable de vivre avec une femme) et comme le spectre d'une féminisation menaçant les gangsters en tant qu'habitants de la ville et consommateurs frénétiques (Ruth, 1996 : 90-91).

¹⁴ « Money's okay, but it ain't everything. Be somebody. Look hard at guys and know they'll do anything you tell them. Have your own way or nothing. Be somebody. »

¹⁵ « You can dish it out, but you got so that you can't take it no more ».

empruntée par Rico (celle de l'illégalité, de l'individualisme compétitif, et surtout de la virilité excessive) en l'opposant à celle choisie par Joe.

De même, *The Public Enemy* peut être lu comme une « mise en cause systématique d'un certain mythe masculin de la virilité/dureté » (Burch, 1994 : 107). Produit d'une éducation patriarcale délivrée par son père violent à coups de ceinturon, Tom Powers s'est construit une identité de « dur à cuire » qui le mènera progressivement à sa perte. Dès son premier casse, il provoque la mort d'un de ses complices parce qu'il n'a pas su s'avouer sa peur, et s'est ainsi laissé déborder par des sentiments qu'il n'a pas appris à gérer. Incapable de témoigner de l'affection à ses proches autrement que par une tape sur la joue le poing fermé, il ne prendra conscience de sa vulnérabilité que lorsqu'il s'écroulera dans le caniveau, le corps criblé de balles : « Je ne suis pas si coriace (*I ain't so tough*) ». Le film enracine également la trajectoire de Tom dans « le rapport déficient qu'il entretient avec les femmes et leur domaine par excellence : la famille » (Burch, 1994 : 104). Alors qu'il n'est encore qu'un gamin, il méprise les jeunes filles de son âge, qu'il prend plaisir à tourmenter. Adulte, il ne parvient pas à nouer de relation harmonieuse et égalitaire avec les membres du « sexe opposé ». Alors que Matt noue une relation de tendre complicité avec sa petite amie (Joan Blondell), Tom insulte la sienne (Mae Clarke), et lui écrase un pamplemousse sur le visage au petit déjeuner. Effrayé à l'idée de s'engager dans un couple, il restera toute sa vie un « petit garçon », celui-là même « que sa maman appelle de bout en bout Tommy Boy » et « My Baby » et qui se plaint tristement auprès d'elle qu'elle l'aime moins que son grand frère » (Body-Gendrot, 2001 : 142 ; Munby, 1999 : 53-54). Du reste, la seule femme qui semble pouvoir l'apaiser est la rentière blasée incarnée par Jean Harlow, qui lui tient la dragée haute et l'appelle « *my bashful boy* » (Burch, 1994 : 104). Finalement, c'est parce qu'il n'aura pas supporté que sa virilité soit prise en défaut par une femme profitant de son état d'ivresse pour coucher avec lui que Tom causera la mort de son meilleur ami, et déclenchera l'engrenage fatal qui le mènera lui-même à la mort. Le film se conclut par un dénouement tragique et hautement symbolique dans son ironie : « la mère de Tommy prépare joyeusement le retour annoncé de celui-ci lorsqu'on sonne à la porte pour livrer... le cadavre de son fils. Cet

homme qui a nié toute sa vie « l'ordre féminin », ne peut se réconcilier avec celui-ci que dans la mort » (Burch, 1994 : 105).

Le Tony de *Scarface* entretient lui aussi un rapport problématique avec les femmes, qu'il considère avant tout comme des objets que l'on possède, au même titre que tous les biens matériels qu'il accumule et expose fièrement aux yeux du monde. Suite à leur première rencontre, il déclarera à propos de Poppy, la maîtresse de son patron qu'il convoite au même titre que son peignoir en soie et son appartement de luxe : « c'est une fille très occupée... et chère, hein ? (*she is a very busy girl... expensive uh?*) ». Extrêmement possessif envers sa sœur Cesca (Ann Dvorak), il finira par être responsable de sa mort dans une scène qui insiste sur le caractère régressif de son désir incestueux envers elle (il cherche alors à se calfeutrer avec elle dans son appartement comme dans un cocon), ainsi que sur son fantasme d'invulnérabilité, symbolisé par les portes et fenêtres en acier blindé sur lesquelles ricochent ironiquement les balles causant la mort de Cesca. En prenant au sérieux les protestations de cette dernière face au comportement possessif de son frère, le film dénonce sans ambiguïté ce contrôle patriarcal (Ruth, 1996 : 101).

Alors même qu'ils mettent en avant des acteurs charismatiques dans des rôles de gangsters « durs à cuire », ces trois films adoptent donc également un regard critique sur la virilité exacerbée de leurs héros. La question est maintenant de savoir comment cette ambivalence inscrite dans le texte filmique a été « décodée » par les différents publics de l'époque.

TRACES DE RÉCEPTIONS

Commençons par *Little Caesar*. D'un côté, un public masculin populaire semble s'être identifié au héros, se réjouissant de son ascension sociale et de ses démonstrations de virilité. Dans un article d'avril 1931 consacré à Edward G. Robinson, un rédacteur de *Photoplay* relate une histoire qui témoigne de la popularité dont jouissait l'acteur pour son rôle dans le film. Alors qu'il se promène dans le Lower East Side (quartier new-yorkais à population majoritairement ouvrière et immigrée), une bande de gamins le suit avec des yeux admiratifs, jusqu'à ce que l'un d'entre eux ose s'approcher de lui pour lui demander : « Vous êtes Little Caesar, hein,

monsieur ? » « Ouah, vous pouvez me montrer votre flingue¹⁶ ? ». On retrouve le même genre d'anecdotes à propos de *Little Caesar* et *The Public Enemy* dans l'alarmiste *Our Movie Made Children* publié deux ans plus tard, et dont le but est de démontrer à quel point les films ont une influence néfaste sur la jeunesse (Forman, 2002 : 262-272). Le Dr. James Wingate, alors directeur du comité de censure de l'État de New York, déclare quant à lui être inondé de lettres de réclamations provenant de gens horrifiés de voir les enfants « applaudir le chef de gang comme un héros » (Black, 1994 : 115). Ce type de lecture n'était sûrement pas l'apanage des jeunes garçons, puisqu'on en trouve par exemple des traces dans le résumé du film que propose *Motion Picture* : « Edward G. Robinson va vous montrer un gangster qui est un gangster – pas un de ces mauvais garçons au cœur tendre qu'on voit habituellement au cinéma (*no soft-hearted movie bad boy*)¹⁷ ». Le magazine reprend ici le même vocabulaire viriliste que Rico qui traite constamment ses rivaux de « *softy* » ou « *sissy* ».

Mais d'un autre côté, le héros viril fut aussi perçu par une autre partie du public avec plus de distance. On trouve par exemple des traces de cette autre lecture du côté de la critique professionnelle et de la presse généraliste dont les rédacteurs et les lecteurs appartiennent à des couches plus cultivées. Par exemple, le critique de *Variety* semble lier la virilité du héros à sa déchéance lorsqu'il décrit Rico comme un « clochard dur-à-cuire, qui reste dur du début, lorsqu'il est un clochard plein d'ambitions, jusqu'à la fin, où il redevient un clochard, mais mort¹⁸ ». Pour le *New Yorker*, il est clair que le film « n'approuve pas les activités du gangster » qui « finit par mourir lamentablement dans un terrain vague sous les tirs de la police¹⁹ ». La performance de l'acteur est longuement saluée parce qu'elle « suggère avec justesse la stupidité » qui se cache derrière cette manie qu'à Rico de vouloir tout régler à coups de pistolet, et n'en fait pas un héros dans un univers

¹⁶ « 'You're Little Caesar, ain't you, mister ?' he asked. 'Chee – leave me see your rod, will yuh ?' » (« What? No guns ? », *Photoplay*, April 1931, p. 56).

¹⁷ « Edward G. Robinson shows you a gangster who is a gangster – no soft-hearted movie bad boy » (*Motion Picture*, May 1931, p. 82).

¹⁸ « And one tough mugg, in the title part, who is tough all the way from the start, when he's a bum with ambition, to the finish, when he's a bum again, but a dead one ».

¹⁹ « The picture does not indorse his activities, and he dies at last miserably in a vacant lot under the machine-gun fire of the police » (*The New Yorker*, 17 January 1931).

habituellement auréolé de glamour²⁰. De son côté, le *New York Times* compare le film à une tragédie grecque : « *Little Caesar* devient, dans les mains de Mr. Robinson, une figure tout droit sortie d'une tragédie grecque, un tueur froid, ignorant, et sans merci, inexorablement mû par une insatiable soif de pouvoir, agi par une force qui le dépasse²¹ ».

Alors que le public ouvrier/immigré entretient plutôt un rapport d'identification avec le héros, les critiques cultivés le regardent au contraire avec distance, diagnostiquant l'origine de son mal (que ce soit dans sa virilité, sa « stupidité », ou encore dans une force mystérieuse qui le dépasse).

On retrouve ces deux types de lectures dans la réception de *The Public Enemy* et *Scarface*. Son rôle de « dur à cuire » dans *The Public Enemy* fit de James Cagney une idole auprès du public masculin *lower class*, qui s'est probablement reconnu dans cette figure de prolétaire irlando-américain. Et, comme dans le cas de *Little Caesar*, on trouve également dans la presse de l'époque des traces d'une réception plus distanciée. Certains spectateurs semblent même avoir fait simultanément une double lecture de ces films, jouissant des violences que le gangster inflige aux femmes tout en adoptant sur lui un regard distancié, parfois presque sociologique.

D'un côté, c'est à partir de *The Public Enemy* que la violence de Cagney envers les femmes est avancée comme un argument promotionnel. En effet, la scène où le héros écrase un pamplemousse sur le visage de sa petite amie a particulièrement marqué les esprits. Un lecteur de *Motion Picture* témoigne avec inquiétude avoir entendu le public « glousser de jubilation » devant cette scène²². Après avoir encouragé les spectateurs à aller découvrir cet acteur qui « met du punch dans *The Public Enemy*²³ », *Photoplay* annonce par exemple, pour un de ses films suivants : « James Cagney est dans son mode dur à cuire et gifle les femmes, comme d'habitude, ce qui est très bien si vous

²⁰ « He is doubtless correct in his suggestion of a stupidity behind this slick and adroit gunplay which is this Caesar's solution of all problems. What he does is to make the gunman certainly no hero in a world of appealing glamour, and very probably his analysis is accurate » (*Ibid.*).

²¹ « *Little Caesar* becomes at Mr. Robinson's hands a figure out of Greek epic tragedy, a cold, ignorant, merciless killer, driven on and on by an insatiable lust of power, the plaything of a force that is greater than himself » (Dooley, 1979 : 291).

²² « James Cagney, in *The Public Enemy*, pushes a grapefruit into his sweetheart's face, while the audience chortles with glee » (*Motion picture*, November 1931, p. 106).

²³ « Meet James Cagney who puts a real punch in *The Public Enemy* » (*Photoplay*, July 1931, p. 49).

aimez ça²⁴ », ou encore « Uh-huh, Jimmy Cagney frappe les filles²⁵ ». Quelques mois plus tard, *Motion Picture* consacre un article de plusieurs pages à cette « nouvelle tendance » dont Cagney est l'un des représentants les plus éminents, et qui consiste à frapper de manière particulièrement brutale et réaliste les actrices à l'écran. Loin d'adopter un regard critique sur ce comportement, le magazine se montrera au contraire plus que complaisant envers les acteurs infligeant réellement ces violences à leurs partenaires féminines, et ira même jusqu'à affirmer que les spectatrices sont les premières à aimer ça, « [leurs] plus grands frissons [venant] du fait de recevoir par procuration, et sur diverses parties de leur anatomie, des coups de la part de ces rustres de l'écran²⁶ ».

La même jouissance devant le comportement du héros est sensible, quoique plus euphémisée, dans la presse spécialisée et généraliste, dont les lecteurs appartiennent aux couches plus cultivées. Pour le critique de *Time Magazine*, l'intensité du film est « soulagée » par les moments de violence masculine, plus « comiques²⁷ ». Cette idée selon laquelle le rapport du héros aux femmes a une dimension « comique » se retrouve également dans la critique de *Variety*²⁸.

Or, à côté de cela, on retrouve aussi de manière récurrente l'idée selon laquelle le film offre une vision démystifiée du monde de la pègre « sans

²⁴ « James Cagney is his hard-boiled self and slaps women, as usual, which is fine if you like it » (*Photoplay*, May 1932, p. 51).

²⁵ « Uh-huh, Jimmy Cagney socks the girls » (*Photoplay*, July 1932, p. 8).

²⁶ « Feminine movie fans were registering approval of fistic love-making, and quickly began to idolize men like Clark Gable and James Cagney, who do it so realistically. Any brawls involving a woman were appealing, but the best thrills came from receiving vicariously, on various parts of their anatomies, the wallops of the movie cavemen » (*Motion Picture*, May 1932, p. 56).

²⁷ « *The Public Enemy* is well-told and its intensity is relieved by scenes of the central characters slugging bartenders and slapping their women across the face. U. S. audiences, long trained by the Press to glorify thugs, last week laughed loudly at such comedy and sat spellbound through the serious parts. »

²⁸ « The comedy in the picture, as well as the rough stuff, is in the dialog and by-play with the dames who include, besides Clarke, Joan Blondell and Jean Harlow. »

héros ni glamour²⁹ », et ancre la délinquance dans ses conditions sociales d'existence³⁰.

Cette double lecture se retrouve dans la réception dont *Scarface* a fait l'objet. *Photoplay* commente le courrier de lecteurs louant le film pour son réalisme et son utilité publique en déclarant qu'il va « beaucoup faire réfléchir les États-Unis³¹ ». Dans le même magazine, un critique prestigieux félicite Paul Muni pour avoir fait du gangster à la fois un idiot, un lâche et un malade, à part des autres hommes, et de l'avoir ainsi débarrassé de tout glamour³².

Mais d'un autre côté, dans un article consacré à Muni, « le dernier dur à cuire de l'écran », le magazine déclare avec enthousiasme que « certaines scènes de *Scarface* font passer les autres films de gangsters pour des trucs de chochottes (*sissy*)³³ ». Dans le même esprit, un lecteur de *Motion Picture* s'insurge contre l'action des censeurs, qui prennent selon lui le public pour des abrutis et se permettent « d'émasculer » le film d'Howard Hughes, en le rendant « assez délicat pour être regardé par un cercle de vieilles dames » et « assez tiède pour un policier de quatrième ordre³⁴ ».

Pour résumer, deux types de lectures semblent avoir été faite de ces trois films (et parfois simultanément chez certains spectateurs « clivés ») : une lecture identificatoire (qui permet de jouir par procuration de la virilité du

²⁹ « Showing you the underworld as it is – minus heroes and glamour. Edward Woods and James Cagney open your eyes » (*Motion Picture*, July 1932, p. 82) ; ou encore « Showing you how gangsters are made and what they are – and making no bones about it » (*Motion Picture*, August 1931, p. 67), cf. aussi le *New York Times* qui parle de « hard and true picture of the unheroic gangster » (24 April 1931).

³⁰ « The gangsters are not paraded as fantastic figures, neither do they represent certain persons or characters but show conditions as they actually exist today ; and portrays the basis for the life of crime which the gangsters lead. » (*Reel Journal*).

³¹ *Photoplay*, July 1932, p. 6.

³² « Paul Muni gets into the mind of the gangster. He sees him – not as a glamorous, shrewd, exciting personality – but as a half-mad killer, a man set apart from other men. He sees him also as the criminal moron he is. And again, he makes him a coward – which most pictures have neglected to do. He dies yellow. The rigid code of the underworld, which has been glorified and romanticized by other pictures, falls apart in this one. There is, here, no code but the code of brutality (...). There's a picture that won't undermine the youth of the country. This is the truth – and truth never hurt anybody » (*Photoplay*, September 1932, p. 25).

³³ *Photoplay*, June 1932, p. 27.

³⁴ « But the stupid censors made Howard Hughes change the title, cut the picture, and dress it up in lace drawers, so that it would be dainty enough for an old women's sewing circle, or luke enough for a fourthrate policeman. Even then after the picture was emasculated, it was barred a number of states » (*Motion Picture*, August 1932, p. 6).

gangster et des violences qu'il inflige aux femmes) et une lecture plus distanciée (qui adopte sur lui un regard plus sociologique).

Logiques de classe et d'ethnicité

Étant donné ces traces de réceptions, on peut faire l'hypothèse que les logiques de classe et d'ethnicité ont joué un rôle déterminant dans la manière dont les différents publics ont reçu ces films, notamment en ce qui concerne les normes de masculinité qu'ils véhiculent. En effet, en plus d'être virils, les gangsters sont aussi clairement caractérisés par leur appartenance à la population *lower class* nouvellement immigrée. Rico Bandello et Tony Camonte sont des gangsters italo-américains joués par des acteurs juifs-américains (Edward G. Robinson et Paul Muni), tandis que Tommy Powers est un gangster irlando-américain joué par un acteur lui-même irlando-américain (James Cagney) (Munby, 1999 : 20)³⁵. Le fait que les trois acteurs aient vécu dans le *Lower East Side* new-yorkais contribua également à cet ancrage socio-ethnique des personnages³⁶. Dans un article intitulé « Jimmy from the Jungle », *Photoplay* travaillait par exemple à naturaliser l'image de celui qu'il surnommerait bientôt « Jimmy 'tough guy' Cagney³⁷ » en expliquant que « Jimmy n'est pas un acteur lorsqu'il incarne ce genre de rôles à l'écran » puisqu'il est en fait tout simplement en train de « revivre les années d'apprentissage de la vie » qu'il a passées dans l'*East Side* new-yorkais³⁸.

Du côté du public populaire, cet ancrage socio-ethnique a sûrement favorisé l'identification des spectateurs immigrés avec ces « héros ». Alors que les films des années 1910 les construisaient comme un Autre menaçant en adoptant le point de vue WASP dominant, et que les films des années 1920 n'héroïsaient les criminels qu'au prix d'un effacement de leurs traits ethniques (Munby, 1999 : 20-30 ; Body-Gendrot, 2001 : 129-130 ; Wilson,

³⁵ Hors de la norme WASP de par leur ethnicité, les personnages et les acteurs qui les incarnent le sont aussi de par leur religion : Rico, Tom et Tony sont tous trois catholiques (Hardy, 1998 : 30, 40-41, 48-49), de la même manière que Cagney, tandis que Robinson et Muni étaient juifs (Munby, 1999 : 39).

³⁶ Cf. par exemple *Photoplay*, July 1931, p. 49, p. 114-115, ou *Photoplay*, June 1932, p. 27.

³⁷ *Photoplay*, April 1932, p. 82.

³⁸ « Jimmy Cagney isn't an actor when he portrays those rôles on the screen (...). On the screen in *The Public Enemy*, Jimmy is actually reliving the life he was part and parcel of throughout the formative years of his life. It's just a cinch for Jimmy » (*ibid.*, p. 49).

2015 : 11-27), les films de gangsters post-Krach sont les premiers à donner la parole (au sens propre et figuré) et à adopter le point de vue de cette population pauvre et immigrée (Munby, 1999 : 39-41)³⁹. Il est probable que nombre de ces spectateurs aient prêté moins d'attention à leurs fins punitives qu'à l'assurance de ces héros charismatiques, de la même manière que beaucoup de spectatrices oublièrent aisément le retour à la norme patriarcale qui concluaient la majorité des *woman's films* aux héroïnes subversives (Basinger, 1993 : 12-13 ; Stacey, 1994 : 158)⁴⁰. Les contradictions de ces récits interdisant *in extremis* à leurs héros de vivre le rêve américain purent même favoriser le processus d'identification des spectateurs immigrés, dans la mesure où ceux-ci occupent eux aussi une position contradictoire au sein d'une société « qui les reçoit mais qui les rejette, qui les fait vivre et rêver mais qui les ghettoïse et les exploite » (Body-Gendrot, 2001 : 146 ; Munby, 1999 : 48-51 ; May, 2000 : 68-69)⁴¹.

En plus de permettre aux spectateurs masculins des couches populaires d'assouvir par procuration leurs rêves d'ascension sociale et de prospérité matérielle, ils leur offrirent également un moyen de réaffirmer une domination masculine menacée par la reconfiguration provisoire des rôles sexués. Et dans la mesure où la virilité outrancière des gangsters se rapproche de par son côté « frénétique et tape-à-l'œil » d'une « masculinité de protestation » (Connell, 2014 : 118), il est également probable que les gangsters aient constitué pour le public immigré et/ou populaire des modèles masculins « de protestation » face à des systèmes de dominations (de race et de classe) au sein desquels ils occupaient le bas de l'échelle.

Dans le même temps, l'ancrage socio-ethnique des gangsters permit à un public plus cultivé d'éprouver un plaisir ambigu face au spectacle de

³⁹ Pour comprendre comment les figures de gangsters s'inscrivent au sein des représentations des différentes populations immigrées dans le cinéma muet, voir Brownlow, 1990, p. 301-423.

⁴⁰ Comme dans le cas des *women's films*, l'image projetée par les stars de ces films à la ville (femmes menant une carrière/immigrés ayant réussi) permettaient d'oublier d'autant plus facilement les conclusions en forme de retour à l'ordre (patriarcal / WASP) (Munby, 1999 : 55).

⁴¹ Pour Jonathan Munby (1999 : 63-64), « la discontinuité manifeste » entre les conclusions de ces films (condamnant violemment le héros) et leur « trajectoire narrative » (suscitant au contraire l'admiration), était sûrement ressentie par un grand nombre de spectateurs populaires immigrés comme des « actes de violences et de censure », et encourageait ainsi leur « vision du gangster comme victime d'une persécution [de la part de l'ordre moral dominant] ».

leur virilité et de leur misogynie. Comme on l'a vu, il est en effet probable qu'un grand nombre d'« Américains blancs de classe moyenne⁴² » firent des lectures clivées de ces films, en ce qu'ils jouissaient en tant qu'hommes de la virilité des héros et de la violence infligée aux femmes, tout en la renvoyant aux couches populaires/nouvellement immigrées, conçues comme des dégénérescences symptomatiques, mais venues d'ailleurs et de ce fait extérieures à la Nation, d'un capitalisme patriarcal malade. Les films eux-mêmes préparaient d'ailleurs le terrain à cette mise à distance en dépeignant souvent les gangsters comme des individus ridicules du fait de leur origine sociale ou ethnique. En montrant Rico s'extasier devant le cadre d'un tableau de valeur ou Tony s'habiller avec « mauvais goût », ils indiquent que ces parvenus ne pourront jamais vraiment appartenir au monde qu'ils convoitent, et que, comme le laisse entendre la démarche simiesque de Tony (Body-Gendrot, 2001 : 141), « ceux qui ne peuvent que singer la haute société ne sont que des singes après tout⁴³ » (Munby, 1999 : 48).

C'est que la classe moyenne se trouvait en effet à l'époque dans un rapport ambivalent avec la classe ouvrière. D'un côté, la Dépression rapprocha ces deux classes, unies par le ressentiment à l'égard des riches. Mais d'un autre côté, beaucoup de membres de la classe moyenne vécurent sur un mode angoissé la menace d'une chute économique qui les condamnerait à partager le même niveau de vie que la classe ouvrière (Dhommée, 2002 : 239-240). L'ambivalence de la réception des films de gangsters par la classe moyenne (entre identification et mise à distance) était donc ancrée dans une ambivalence plus générale de cette classe vis-à-vis de la classe ouvrière.

Ces films furent donc un moyen pour les Américains blancs de classes moyenne et supérieure de réaffirmer leur pouvoir à une époque où le capitalisme patriarcal traversait une période de « perturbation » (Connell,

⁴² Je désigne par cette expression ceux que Munby qualifie de « native middle-class Americans » (Munby, 1999 : 27), à savoir les descendants d'immigrés (très majoritairement européens) provenant principalement des vagues d'immigration précédant celles de 1880-1930. Je ne traduis pas « native » par « natifs », dans la mesure où ce mot renvoie généralement aux Amérindiens en français. Comme l'expression « native Americans », « américains blancs » renvoie moins ici à une réalité démographique/raciale qu'à une construction sociale : les « américains authentiques » tels que définis par l'idéologie WASP nativiste particulièrement prégnante pendant les années 1920 (Munby, 1999 : 21).

⁴³ « (...) those who can only ape « society » are really only apes after all ».

2014 : 84). En ce sens, les violences infligées aux femmes par un Cagney ne leur offrirent pas seulement la possibilité d'exprimer par procuration leur ressentiment vis-à-vis des membres du « sexe opposé », mais elles étaient aussi sûrement une manière de remettre les femmes à leur place de subordonnées en usant de la violence comme un instrument de contrôle social (Hanmer, 2012 [1977] : 96), ainsi qu'en témoigne également l'augmentation du nombre de signalements de violences domestiques au même moment (Carroll, 2003 : 195). Étant donné le contexte de « tendance à la crise de l'ordre de genre », cette fonction de la « masculinité hégémonique » fut temporairement déléguée exclusivement aux « masculinités marginalisées » (Connell, 2014 : 74-79). Les couches populaires/immigrées subirent ainsi une double violence : dominées au sein du capitalisme patriarcal, c'est à elles que l'on fit incarner ses valeurs lorsque ces dernières apparurent trop problématiques. Ce processus de redéfinition des rapports entre masculinités offre ainsi un exemple de la marge de manœuvre dont dispose le pouvoir patriarcal pour se conforter, en s'appuyant ici sur les rapports de classe et de race.

Destinés avant tout à un public masculin (et effectivement plus appréciés de ce public⁴⁴), les films de gangsters du début des années 1930 ont donc été l'objet de lectures diverses et de plaisirs multiples (à la fois chez des publics différents, et simultanément chez des mêmes spectateurs

⁴⁴ Voir par exemple, en ce qui concerne James Cagney : « In fact, many critics argued, Cagney was actually more popular among male audiences. *Variety* reported on one occasion : 'The populace, at least that portion attending the Strand, are now expectant of this player socking all and sundry including all the women in the cast. There's even a distinct tremor of disappointment through the house when no wallop is forthcoming...' » (McGilligan, 1975 : 161). Il semble, d'après une étude un peu plus tardive, que le public *lower lower class* (dont on a vu qu'il était le plus « inconditionnel » de ce genre) était probablement très majoritairement masculin : « (...) while those of the lower-lower class had more than double the number of male than female admissions » (Jowett, 1976 : 264). Même si ces films étaient sûrement moins populaires auprès du public féminin que les « gangster-inflected social melodramas » analysés par Esther Sonnet (2005 : 98), il serait néanmoins intéressant de se pencher sur la réception qu'en firent les spectatrices, et dont un courrier de lectrice publié par *Photoplay* laisse entrevoir l'ambivalence : « A bouquet to James Cagney for his work, not only in *The Public Enemy* but even in smaller parts. He is a real actor, one with courage enough to take an unsympathetic role and one with ability enough to gain sympathy and even admiration for such a rat as Tommy Powers » (*Photoplay*, November 1931, p. 14). Mélange de révolusion et d'empathie, cette réception ambivalente s'enracinait sûrement dans la position contradictoire qu'occupaient alors les femmes : à la fois soutien indispensable pour leur mari et exutoire des frustrations masculines (Dhommée, 2002 : 247-248).

« clivés »). Selon toute vraisemblance, les logiques de classe et d'ethnicité furent déterminantes dans les réceptions qui ont été faites de ces films, l'ancrage socio-ethnique permettant soit l'identification soit la mise à distance. Bien sûr, il ne s'agit pas ici de prétendre que certains modes de réception seraient en soi le propre de certains publics (identification pour les classes populaires et recul critique pour les couches plus cultivées) (Staiger 2000 : 22) ; il est cependant possible de s'appuyer sur les éléments que nous avons pu dégager de l'analyse de ces différentes « traces » de réception du film de gangsters hollywoodien des années 1930 pour proposer une hypothèse sur le sens, ou plutôt les différents sens, qu'ont pu avoir ces représentations d'un « masculin marginalisé » pour les spectateurs contemporains.

À la lumière des pistes de lecture que nous avons proposées, l'analyse fondatrice de Warshow apparaît sous un jour nouveau. L'interprétation ambivalente que celui-ci fait des films de gangsters se rapproche en effet de celle des Américains blancs de classe moyenne de la Dépression, dont il partage la même position au sein des systèmes de genre, de race et de classe⁴⁵. Lorsque celui-ci parle de « la double satisfaction de participer par procuration au sadisme du gangster et de le voir se retourner contre le gangster lui-même » (Warshow, 2001 : 101-102), nous pouvons ainsi faire l'hypothèse qu'il s'agit plus précisément de « la double satisfaction [pour les Américains blancs de classe moyenne] de participer [en tant qu'hommes] au sadisme du gangster et de le voir [en tant qu'Américain blanc de classe moyenne] se retourner contre le gangster lui-même [en tant que représentant des couches populaires et immigrées] ».

BIBLIOGRAPHIE

BASINGER Jeanine (1993), *A Woman's View : How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, New York, Alfred A. Knopf.

⁴⁵ Pour comprendre précisément la réception que celui-ci fit des films de gangsters en 1948, il faudrait la replacer dans le contexte socio-historique états-unien de l'après-guerre, qui partage (*mutatis mutandis*) avec le contexte de la Dépression une « perturbation de l'ordre du genre » (Connell, 2014 : 84) dont le film noir est l'une des expressions cinématographiques (Krutnik, 1991 ; Burch 2007 : 195-289).

- BAXANDALL Rosalyn, Linda GORDON et Susan REVERBY (1995), *America's Working Women*, New York/London, Norton & Company.
- BERGMAN Andrew (1992), *We're in the Money : Depression America and Its Films*, Chicago, Elephant Paperback.
- BLACK Gregory D. (1994), *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BODY-GENDROT Sophie, Francis BORDAT et Divina FRAU-MEIGS (2001), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris, Armand Colin.
- BROWNLOW Kevin (1990), *Behind the Mask of Innocence. Sex, Violence, Prejudice, Crime : Films of Social Conscience in the Silent Era*, Los Angeles, University of California Press.
- BURCH Noël (dir.) (2007), *Revoir Hollywood*, Paris, L'Harmattan.
- BURCH Noël (1994), « De *L'Ennemi Public* au *Sel de la Terre* : Les Communistes de Hollywood et la représentation des rapports sociaux de sexe », Thom ANDERSEN et Noël BURCH, *Les Communistes de Hollywood*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 99-140.
- CATANO James V. (2001), *Ragged Dicks : Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- CARROLL Bret E. (dir.) (2003), *American Masculinities : A Historical Encyclopedia*, New York, Sage Publications.
- CONNELL Raewyn (2014), *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam.
- DHOMMÉE Isabelle (2002), *Les Cinq empoisonneuses : G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente*, Villeneuve d'Ascq, ANRT.
- DOHERTY Thomas (1999), *Pre-Code Hollywood : Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*, New York, Columbia University Press.
- DOOLEY Roger (1979), *From Scarface to Scarlett : American Films in the 1930s*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- FILENE Peter G. (1998), *Him/Her/Self : Gender Identities in Modern America*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press.
- FORMAN Henry James (2002), *Our Movie Made Children*, Miami, Hardpress Publishing.
- HALL Stuart (1994 [1973]), « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68, p. 29-39.
- HANMER Julia (2012 [1977]), « Violence et contrôle social des femmes », *Questions féministes (1977-1980)*, Paris, Syllepse.
- HANSEN Miriam (1991), *Babel & Babylon : Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press.
- HANSON Philip (2008), *This Side of Despair : How the Movies and American Life Intersected during the Great Depression*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.

- HARDY Phil (1998), *The Overlook Film Encyclopedia : The Gangster Film*, New York, The Overbook Press.
- JOWETT Garth (1976), *Film : The Democratic Art*, Boston, Little Brown.
- KIMMEL Michael (2012), *Manhood in America : A Cultural History*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- KOMAROVSKY Mirra (1940), *The Unemployed Man and His Family – The Effect of Unemployment upon the Status of the Man in Fifty–Nine Families*, New York, Dryden Press.
- KRUTNIK Frank (1991), *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, London/New York, Routledge.
- LASSALLE Mick (2002), *Dangerous Men : Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man*, New York, St. Martin's Press.
- LEITCH Thomas (2002), *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LYND Robert S. et Helen Merrell LYND (1965), *Middletown in Transition : A Study in Cultural Conflicts*, New York, HBJ.
- MASON Fran (2002), *American Gangster Cinema : From Little Caesar to Pulp Fiction*, New York, Palgrave Macmillan.
- MAY Lary (2000), *The Big Tomorrow : Hollywood and the Politics of the American Way*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- McELVAINE Robert S. (2009), *The Great Depression*, New York, Three Rivers Press.
- MCGILLIGAN Patrick (1975), *Cagney : The Actor as Auteur*, New York, A. S. Barnes.
- MUNBY Jonathan (1999), *Public Enemies, Public Heroes*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- RUTH David R. (1996), *Inventing the Public Enemy : The Gangster in American Culture, 1918-1934*, Chicago, The University of Chicago Press.
- SEIDMAN Steven (1991), *Romantic Longings : Love in America, 1830-1980*, New York/London, Routledge.
- SHADOIAN Jack (2003), *Dreams & Dead Ends : The American Gangster Film*, New York, Oxford University Press.
- SIMMONS Christina (1979), « Companionate Marriage And The Lesbian Threat », *Frontiers*, vol. 4, n° 3, p. 54-59.
- SONNET Esther (2005), « Ladies Love Brutes : Reclaiming Female Pleasure in the Lost History of Hollywood Gangster Cycles, 1929-1931 », Lee GRIEVESON, Esther SONNET et Peter STANFIELD, *Mob Culture : American History of the American Gangster Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 93-119.
- STACEY Jackie (1994), *Star Gazing : Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, Routledge.

- STAIGER Janet (2005), *Media Reception Studies*, New York/London, New York University Press.
- STAIGER Janet (2000), *Perverse Spectators : The Practices of Film Reception*, New York/London, New York University Press.
- STAIGER Janet (1992), *Interpreting Films : Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- WARSHOW Robert (2001), *The Immediate Experience*, Cambridge, Harvard University Press.
- WILSON Ron (2015), *The Gangster Film : Fatal Success in American Cinema*, New York, Wallflower Press.