



**FACULTE DE DROIT, DE SCIENCE POLITIQUE ET DE CRIMINOLOGIE**  
Département de Droit

# **La machine pénale à travers l'œuvre de José Giovanni**

**Aurélie Quintart**

Travail de fin d'études

Master en droit à finalité spécialisée en mobilité interuniversitaire

Année académique 2014-2015

Recherche menée sous la direction de :

Monsieur Nicolas THIRION

Professeur ordinaire

*Il ne faut pas sacrifier le souci de comprendre à celui de ne pas choquer.<sup>1</sup>*

(Lucien François, *Le cap des tempêtes*)

---

<sup>1</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 166.

## **Résumé : La machine pénale à travers l'œuvre de Jose Giovanni**

Dans un premier temps, j'aimerais présenter l'artiste José Giovanni. Je vais expliquer son parcours de vie, très lié au milieu carcéral, et montrer ainsi son expérience et son savoir dans ce domaine.

Je présenterai une partie de son travail en tant que réalisateur, à travers la présentation de cinq de ses films, réalisés entre 1972 et 1978. Ladite présentation comportera un court résumé de chacun de ses films, ainsi qu'un commentaire pour mettre en lumière les grandes problématiques pénales abordées dans ceux-ci. Je dirai quelques mots de la vision de Giovanni, son côté critique et revendicateur, mais surtout son côté pragmatique, presque cynique, qui met en scène des truands finalement assez semblables aux policiers dans leurs attitudes. J'espère, en résumé, montrer sa vision du monde « en gris », où tous ne sont finalement que des hommes, souvent coincés dans des mécanismes de pouvoir.

Dans un deuxième temps, je « prendrai les lunettes » d'un théoricien du droit pour analyser ces films, et y retrouver la théorie juspositiviste de Lucien François. Je voudrais réexpliquer cette théorie, de manière simplifiée, en utilisant des exemples tirés des films présentés. Ces exemples mettront en scène des policiers et des bandits, de manière à établir un parallèle. Dans ma conclusion, j'aimerais donc « valider » la théorie de Lucien François, mettre en lumière un parallèle important à faire entre les mécanismes de pouvoir et de contrôle mis en place par des policiers et ceux utilisés par des truands, et proposer un changement de regard sur ce qu'est notre justice pénale.



## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement mon promoteur de mémoire, le Professeur Nicolas Thirion, pour sa disponibilité et ses précieux conseils.

Je souhaite également remercier M. Antoine VandenBulke et M. François Deseilles, pour le temps qu'ils m'ont consacré, ainsi que pour leurs conseils.

J'adresse en outre tous mes remerciements à Mme Delphine Nyssen, Mme Caroline Dumont, M. Maxime De Brogniez et M. Quentin Pironnet, pour leur aide précieuse.

Enfin, je tiens à remercier Mme Françoise Lecompe, M. Dominique Quintart, Mme Julie Quintart, et M. Rodrigue Belot pour le soutien qu'ils m'ont apporté et le temps qu'ils ont consacré à la relecture de mon mémoire.



# Table des matières

Table des matières.....	1
<b>Introduction : Revisiter notre compréhension du droit pénal à travers l'œuvre d'un auteur/réalisateur, José Giovanni.....</b>	<b>4</b>
<b>Partie 1 : José Giovanni : sa vie, son œuvre, sa vision .....</b>	<b>5</b>
<b>A) Bref exposé de la vie de José Giovanni.....</b>	<b>5</b>
<b>B) Analyse de son œuvre comme réalisateur : quelques films à la loupe .....</b>	<b>8</b>
<b>1. Le <i>Gitan</i> : un film engagé.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 Résumé .....</b>	<b>10</b>
<b>1.2 Présentation des grands thèmes pénaux abordés .....</b>	<b>10</b>
<b>2. <i>Les égouts du paradis</i> : zoom sur le montage d'une opération criminelle .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1 Résumé .....</b>	<b>12</b>
<b>3. <i>Comme un boomerang</i> : le déroulement d'un procès et le poids d'un passé criminel ....</b>	<b>14</b>
<b>3.1 Résumé .....</b>	<b>14</b>
<b>3.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés.....</b>	<b>15</b>
<b>4. <i>La Scoumoune</i> : monde carcéral, milieu de la pègre et code d'honneur .....</b>	<b>16</b>
<b>4.1 Résumé .....</b>	<b>16</b>
<b>4.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés.....</b>	<b>17</b>
<b>5. <i>Deux hommes dans la ville</i> : plaidoyer contre la peine de mort et critique des méthodes policières .....</b>	<b>19</b>
<b>5.1 Résumé .....</b>	<b>19</b>
<b>5.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés.....</b>	<b>20</b>
<b>C) Que retenir de ces films ? Zoom sur la vision désenchantée, critique et pragmatique de José Giovanni.....</b>	<b>22</b>
<b>Partie 2 : Les films de José Giovanni sous la lunette juspositiviste .....</b>	<b>24</b>
<b>A) Explication de la démarche .....</b>	<b>24</b>
<b>B) Présentation de la théorie de Lucien François illustrée par des exemples tirés des films analysés .....</b>	<b>25</b>

<b>1. Jurème : définition et illustrations</b> .....	25
<b>2. Le système de notification: définition et illustrations</b> .....	28
<b>3. Archème : définition et illustrations</b> .....	34
<b>4. Les agrégats : définition et illustrations</b> .....	38
<b>Conclusion : Changer de regard</b> .....	41
<b>Bibliographie</b> .....	45



## **Introduction : Revisiter notre compréhension du droit pénal à travers l'œuvre d'un auteur/réalisateur, José Giovanni.**

José Giovanni, artiste au passé trouble, a consacré un pan majeur de sa vie et de son œuvre à la critique du milieu carcéral et du monde pénal au sens large<sup>2</sup>. Sa contribution artistique pose encore aujourd'hui des questions pertinentes aux juristes, sur ce qu'est le droit pénal, et sur sa légitimité.

Notre travail se veut analytique de l'œuvre du célèbre Corse, mais il veut aussi, dans un deuxième temps, aider à une meilleure compréhension de notre machine pénale. Nous reprendrons à cette fin les outils donnés par Lucien François, dans son ouvrage *Le cap des tempêtes*<sup>3</sup>. Notre objectif est d'étudier, en utilisant « la loupe de l'analyse microscopique », les phénomènes de pouvoir décrits par José Giovanni, qu'ils régissent les rapports entre truands, « honnêtes gens », ou truands et policiers.

Ces phénomènes et mécanismes de pouvoirs présentent des similitudes incontestables malgré les statuts différents voire opposés de leurs « auteurs » et de leurs « destinataires ». Le réalisateur José Giovanni, en effet, entremêle dans ses œuvres ces différents intervenants, dont la plupart sont issus de ses souvenirs de vie dans l'illégalité et en détention<sup>4</sup>. Nous souhaitons mettre cette ressemblance en exergue, et poursuivre ainsi la réflexion de Lucien François sur l'existence ou plutôt l'inexistence d'une différence de nature entre le phénomène à la base de notre droit étatique, et une certaine technique « d'intervention dans la conduite d'autrui », très utilisée entre êtres humains, y compris entre « brigands »<sup>5</sup>. Nous souhaitons ainsi démontrer, aussi choquant que cela puisse paraître au premier abord, que ceux qu'on appelle « truands » font exécuter leurs désirs et leurs ordres au moyen notamment de mécanismes de pression sur leur entourage, semblables à ceux que la police, et plus généralement l'état, exerce sur la population. Si l'échelle à laquelle ces différents protagonistes opèrent n'est bien sûr pas la même (encore que, l'on pourrait imaginer un « état de brigands », tel que le petit état à l'intérieur de l'état officiel, créé par Maximilien dans une anecdote du grand théoricien du droit Lucien François<sup>6</sup>), il n'en demeure pas moins que les procédés et la manière d'intervenir dans les comportements d'autrui, nous apparaissent clairement identiques.

---

<sup>2</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, 534 p.

<sup>3</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, 332 p.

<sup>4</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, 534 p.

<sup>5</sup> L. FRANÇOIS., *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, pp.132 et 317.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 243-249.

# Partie 1 : José Giovanni : sa vie, son œuvre, sa vision

## A) Bref exposé de la vie de José Giovanni

« Faire face » était la devise de José Giovanni<sup>7</sup>, réalisateur de talent mais aussi homme de cœur, très « solide » par rapport à ses idéaux. Il est né en 1923 et est décédé, en 2004, à l'âge de 80 ans<sup>8</sup>. Joseph Damiani de son vrai nom est un homme de passions<sup>9</sup>, difficile à décrire, qui disait de lui-même qu'il avait eu deux vies distinctes<sup>10</sup>.

On a beaucoup écrit sur ses deux vies, peut être même plus sur la première, celle du jeune brigand. Certains l'ont vu proche de la résistance<sup>11</sup>, d'autres de la collaboration<sup>12</sup>. La version que nous allons transcrire ici est celle de Giovanni lui-même, donnée à la fin de sa vie dans son autobiographie<sup>13</sup>, et corroborée par certaines interviews<sup>14/15</sup> et certains articles sur sa vie<sup>16/17</sup>.

Dans sa « première vie », José Giovanni est un jeune homme, corse, issu d'une famille défavorisée et surtout instable, dans une période de crash financier qui ne l'est pas moins<sup>18</sup>. Son père est joueur de poker, sa mère est une perpétuelle inquiète du lendemain<sup>19</sup>. Ses parents gèrent successivement plusieurs petits hôtels au cours de son enfance et adolescence, mais ils sont durement frappés par la crise<sup>20</sup>. Giovanni a une adolescence trouble, durant laquelle il commet parfois de menus larcins avec son frère. Il est aussi fasciné par la montagne et l'alpinisme et fait partie du mouvement « Jeunesse et montagne »<sup>21</sup>. La suite de sa jeune vie

---

<sup>7</sup> J. GIOVANNI., *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p.514.

<sup>8</sup> J.-P. MATTEI, *Corse, la Corse et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant (1929-1980)*, Bonchamps-lès-laval, éditions Alain Piazzola, 2008, p. 190.

<sup>9</sup> *Fiche technique de José GIOVANNI* (disponible sur <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne>, consulté le 10 avril 2015).

<sup>10</sup> J. GIOVANNI., *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p.10.

<sup>11</sup> *Fiche technique de José GIOVANNI* (disponible sur <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne>, consulté le 10 avril 2015).

<sup>12</sup> J. ZIMMER, *Les grandes affaires judiciaires du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p.142.

<sup>13</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, 534 p.

<sup>14</sup> *Interview de José Giovanni* (Bonus du film *Comme un Boomerang* de José GIOVANNI), 1976.

<sup>15</sup> A. FERRARI. (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 537-596.

<sup>16</sup> X, *Cinéma Français. L'âge d'or*, Paris, éditions Atlas, 1996, p. 67.

<sup>17</sup> J.-P. MATTEI, *Corse, la Corse et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant (1929-1980)*, Bonchamps-lès-laval, éditions Alain Piazzola, 2008, pp. 190-191.

<sup>18</sup> A. FERRARI. (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 538-539.

<sup>19</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, 534 p.

<sup>20</sup> A. FERRARI. (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 538-539.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 538-540.

tourne au chaos : son côté d'ombre, de « défense avec les poings » l'entraîne dans la tourmente créée par la deuxième guerre mondiale. Il est marginal, et rencontre un étrange personnage, avec qui il mène des actions contre des patrouilles allemandes, et fait couler le sang. Arrêté, il passe deux à trois mois dans un camp allemand, avant de s'enfuir, et de se réfugier dans sa famille<sup>22</sup>.

Il pense à l'époque marcher vers une nouvelle vie, meilleure, mais l'instabilité de sa situation le ramène vers un faux ami, Santos, son oncle maternel, grand nom de la pègre corse de l'époque. Après avoir déjà embrigadé son frère, Santos intègre Giovanni dans son groupuscule de truands<sup>23</sup>. Dans une ambiance de fin de guerre, en 1945, Giovanni et ce groupe rançonnent des collaborateurs français, qui doivent payer la pègre corse en échange du silence de celle-ci. Un de ces épisodes de rançonnage tourne mal, une des victimes du chantage s'empare d'un revolver et touche Giovanni à la jambe. Le tireur et ses deux compagnons sont abattus par les comparses de Giovanni, aussi présents sur les lieux. Une fuite générale s'ensuit, Giovanni, lui, est arrêté. C'est aussi le cas de son frère aîné, mais celui-ci parvient à s'évader, et sera tué peu de temps après<sup>24</sup>.

Giovanni se retrouve donc face à la justice, selon sa propre expression « seul pour payer, très lourdement »<sup>25</sup>. Arrêté en 1945, il fait trois ans de détention préventive puis est condamné à mort<sup>26/27</sup>. Enchaîné, il passe de longs mois dans le couloir de la mort<sup>28</sup>, attendant « la veuve ». C'est là que commence le combat de son père pour le sauver, un père qu'il méprisait pourtant. Ce père dévoué vient le voir régulièrement et lui écrit tous les jours. En secret, il arrache le pardon des parties civiles au procès de son fils<sup>29</sup>. La cause du jeune Giovanni sera aussi soutenue par son avocat Stephen Hecquet<sup>30</sup>. Il est gracié et libéré 8 ans plus tard, en décembre 1956<sup>31</sup>.

C'est le début de la « deuxième vie » de José Giovanni, celle qu'il construit pas à pas entre 33 ans, l'âge de sa libération, et 80 ans. Ce parcours, il l'a décrit lui-même dans sa biographie « Mes grandes gueules », sur laquelle sont basés les paragraphes suivants<sup>32</sup>. Nous

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 540-541.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 541.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> J.-P. MATTEI, *Corse, la Corse et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant (1929-1980)*, Bonchamps-lès-laval, éditions Alain Piazzola, 2008, p. 190.

<sup>27</sup> C.M. BOSSENA et Y. DEHEE, *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 397.

<sup>28</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 16.

<sup>29</sup> A. FERRARI, (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 542.

<sup>30</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p.16.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 534 p.

ne disposons pas ici de la place pour donner un portrait complet de l'artiste et de l'homme, et allons donc nous en tenir à quelques faits clés de sa vie et de son combat.

C'est d'abord un « homme de famille », très proche de ses parents et de sa sœur, puis très attaché à sa femme Zazie, avec laquelle il sera marié pendant plus de 35 ans. Il a deux enfants, Paul et Marie-Josée, qui lui donnent chacun deux petits-enfants. Sa femme l'accompagne partout, ses conseils ainsi que ses talents de scripte ont une influence certaine sur les romans et films de son mari.

C'est aussi un hyperactif, incroyablement prolifique, qui laissera pas moins de vingt-et-un romans, traduits dans de nombreuses langues ainsi que vingt réalisations de films, dont quinze seront présentés au cinéma<sup>33</sup>. Il a aussi contribué comme scénariste/dialoguiste à d'autres films, également très nombreux. Sportif de haut niveau et grand voyageur, il se passionne toute sa vie pour l'alpinisme et le cyclisme. Il visite également les prisons, entretient un réseau étroit d'amis fidèles, au rang desquels figure Lino Ventura.

José Giovanni est un homme de conviction qui a milité contre la peine de mort, tout particulièrement à travers *Deux hommes dans la ville* où il insiste pour faire mourir Alain Delon, contre l'avis de son producteur qui l'avertit du risque commercial que cela représente<sup>34</sup>. Ce thème lui est cher et réapparaît plus tard dans sa carrière, dans son roman « Mon ami le traître »<sup>35</sup>. L'artiste corse est aussi farouchement opposé à l'hypocrisie du monde cinématographique. Il commence d'ailleurs souvent ses films en soumettant ses idées à un ami du milieu auquel il propose un rôle ou une collaboration. Il a procédé ainsi notamment avec Lino Ventura et Alain Delon. Si l'ami est intéressé, ils vont ensemble « plus loin », vers un producteur, un distributeur, etc. Tout au long de sa vie, il considère le 7<sup>ème</sup> art comme un « art industriel »<sup>36</sup>.

Sa vision du monde pénal et carcéral est mordante, voire subversive. C'est pourquoi il subit la censure allemande en cours de carrière<sup>37</sup>. La censure française a, quant à elle, bloqué la sortie de « Dernier domicile connu », mais les bonnes relations de l'artiste avec un ministre de l'époque ont permis la diffusion du film<sup>38</sup>. Sa réhabilitation, quarante ans après son premier procès<sup>39</sup>, lui enlèvera sa peur des palais de justice, sans pour autant faire taire ses critiques, toujours plus vives, sur le système de détention. Nous reviendrons sur cette vision plus en détails après l'analyse de cinq de ses films.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 525-531.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>35</sup> J. GIOVANNI, *Mon ami le traître*, Paris, Gallimard, 1977, 209 p.

<sup>36</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 495.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 251-252.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 393-394.

José Giovanni est enfin un immense créateur dont presque toutes les œuvres viennent de faits réels, que ce soit de son vécu personnel ou de celui de compagnons d'infortune, voire de cellule<sup>40</sup>.

## **B) Analyse de son œuvre comme réalisateur : quelques films à la loupe**

Face à l'importance de la production artistique de José Giovanni, des choix ont dû être faits. Nous avons décidé de nous centrer sur son travail en tant que réalisateur, car c'est lorsqu'il occupait ce poste qu'il a pu pleinement transmettre sa vision du monde pénal. En effet, il était alors, en tant que réalisateur, le grand « chef » du film<sup>41</sup> : en plus d'être le scénariste, le dialoguiste, et, dans certains cas, l'auteur du livre adapté à l'écran. Nous étudierons une période clé de sa carrière, de 1969 à 1979, qui constitue selon nous son âge d'or : il tournait alors avec les plus grands, avait acquis une grande renommée ainsi qu'une forte expérience. Dès lors, il était peu tributaire des pressions extérieures. Il s'agit, de plus, d'une période très productive et très admirée de sa carrière.

Nous ne présenterons néanmoins pas tous les films de cet âge d'or : quatre films de cette période ont été exclus, ainsi que les trois longs métrages à la limite de la période: *Le rapace* (1967), *Dernier Domicile Connu* (1969), *Où est passé Tom ?* (1970), *Un aller simple* (1971), *Une robe noire pour un tueur* (1979) et *Le Ruffian* (1982). Deux raisons ont motivé ce choix. Tout d'abord, nous avons privilégié les films référencés comme « policiers » dans l'autobiographie de Giovanni, à l'exception de *Comme un boomerang*, référencé comme drame psychologique, mais très lié au milieu policier<sup>42</sup>. *Le Ruffian*, *Le Rapace* et *Où est passé Tom ?*, quant à eux, sont avant tout des films d'aventure<sup>43</sup>. Ensuite, certains films sont très rares et inexistantes en format DVD, ce qui a mené à certaines exclusions. *Dernier domicile connu*, enfin, bien que sélectionné de prime abord et ayant fait l'objet d'une première analyse, a été écarté. En effet, le thème de la protection du témoin présente des liens moins forts avec le thème de notre travail. De plus, ce film s'est révélé moins exploitable pour la seconde partie de notre travail, consacrée à l'explication de la pensée du théoricien du droit, Lucien François.

Nous pensons que les cinq films retenus permettront de donner un reflet fidèle et détaillé du regard porté par Giovanni sur le monde pénal. Il s'agit de *La Scoumoune* (1972), *Deux hommes dans la ville* (1973), *Le Gitan* (1974), *Comme un boomerang* (1976) et *Les égouts du paradis* (1978)<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 534 p.

<sup>41</sup> A. FERRARI. (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 570.

<sup>42</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, pp. 528-530.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 529.

Ces films seront présentés de manière à reconstituer « l'ordre du passage » dans la machine pénale. Nous souhaitons montrer les enchaînements entre l'infraction, la vie en milieu criminel, l'enquête, le procès, le milieu carcéral, et enfin la libération et la question de la récidive. Pour ce faire, nous commencerons par l'analyse des films *Le Gitan* et *Les égouts du paradis* qui illustrent le milieu criminel, la commission d'infractions, et le phénomène de bandes ainsi que le degré de sophistication que celles-ci peuvent atteindre, notion très présente dans *Les égouts du paradis*<sup>45/46</sup>. Nous analyserons ensuite *Comme un Boomerang* qui suit l'enquête d'un juge d'instruction avant le procès pénal<sup>47</sup>. Nous commenterons enfin *La Scoumoune*<sup>48</sup>, représentatif du milieu criminel mais surtout du milieu carcéral et de son évolution ainsi que *Deux hommes dans la ville*, qui pose la question de la réinsertion et de la récidive<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975.

<sup>46</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979.

<sup>47</sup> *Comme un boomerang*, José GIOVANNI, France/Italie, 1976.

<sup>48</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972.

<sup>49</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973.

## 1. Le *Gitan* : un film engagé

### 1.1 Résumé

Giovanni adapte à l'écran, assez librement, son roman « Histoire de fou »<sup>50</sup>. Dans celui-ci le gitan est un personnage secondaire, mais dans le film, Giovanni offre à son ami Delon un rôle principal inoubliable.

Le film raconte deux histoires parallèles<sup>51</sup>, deux histoires de truands qui ne se connaissent que de réputation mais semblent se croiser sans cesse, de ville en ville. Il y a d'abord Hugo Sémart (A. Delon), dit « Le Gitan », un voleur de grande envergure, un « pilleur de banque », à la tête d'un groupe de trois : lui, Joe le Boxeur et Elfman. En fuite perpétuelle, son tableau de chasse est impressionnant et la police se mobilise pour le poursuivre à travers la France. Hugo est un gitan charismatique qui se bat pour une cause antiraciste : le respect des gitans et la fin des discriminations à leur égard. Il redistribue une partie de ses rapines, comme une sorte de « Robin des bois moderne ». Le film le montre accomplissant un braquage, ou encore lors de sa vengeance sur un ex-codétenu qui l'avait insulté, et battu avec l'aide des gardiens.

Il y a aussi Yan (P. Meurisse), un perceur de coffre assez âgé qui rentre un soir après une opération et surprend sa femme au téléphone avec son amant, un inspecteur de police. Une bagarre éclate, elle s'enfuit sur le balcon, enjambe la balustrade et menace de sauter. Son mari s'arrête mais elle glisse, tombe du balcon et se tue. Peu confiant en la police, même dans ce cas où il est innocent, Yan entame alors une cavale, qui se résume à demander asile successivement chez plusieurs amis du « milieu ». Chaque nouvelle planque lui fait recroiser le Gitan et la horde de policiers qui le poursuivent sans relâche.

À la fin du film, les deux hommes se rencontrent enfin et s'entraident. Les deux comparses du Gitan sont abattus. Lui-même blessé par balle, il trouve refuge chez un vétérinaire. Yan, le perceur des coffres, est pris, maintenu longuement en garde à vue illégalement, incarcéré et puis relâché faute de preuve.

### 1.2 Présentation des grands thèmes pénaux abordés

Dans ce film, on retrouve d'abord la vision incendiaire de José Giovanni en ce qui concerne la Cour d'assises. Il critique son côté arbitraire et aléatoire à travers la bouche de deux personnages dont le choix n'est pas anodin. C'est d'abord le Gitan qui critique la Cour d'assises devant laquelle il aurait dit : « Ce banc des accusés, les gitans y sont assis depuis leur naissance. »<sup>52</sup>. Il déplore ainsi un phénomène bien connu des criminologues qui dénoncent depuis des années la problématique d'un certain « racisme » du système dans lequel beaucoup de détenus présentent les mêmes caractéristiques sociologiques<sup>53</sup>. Quelques

---

<sup>50</sup> J. GIOVANNI, *Le gitan. Histoire de fou*, Paris, Gallimard, 1975, 249 p.

<sup>51</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975.

<sup>52</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975, 7<sup>ème</sup> minute.

<sup>53</sup> P. Cotelette, « Philippe Combessie, *Sociologie de la prison* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2009 (disponible sur le site : <http://lectures.revues.org/875>, consulté le 27 avril 2015).

minutes plus tard, c'est le commissaire lui-même qui conseille à un de ses inspecteurs (qui était l'amant de la femme de Yan) de ne jamais avouer sa liaison devant une Cour d'assises. Selon ce commissaire, il se trouverait alors toujours bien quelqu'un pour accuser l'inspecteur du meurtre, et sa parole de flic ne vaudrait plus rien.

Le film s'attarde aussi sur différentes sortes de truands, en opérant un zoom sur certains. Ainsi, on découvre un perceur de coffre, spécialiste, ayant vécu de son activité depuis plus de vingt ans, solitaire et désabusé, bien différent du groupe du Gitan, qui opère en bande, sur des opérations de grande envergure. Le phénomène de bandes est assez présent, mais à un stade encore primaire : la bande est composée de trois membres seulement, et d'un membre intérimaire qui joue les informateurs. On rencontre aussi des anciens du « milieu », plus ou moins rangés, jamais vraiment blanchis de toutes « idées » et de tous contacts. Les questions de la commission d'infraction, des liens d'honneur entre gangsters, et de la réaction policière sont centrales.

Le long métrage met en scène une police autoritaire, assez musclée face aux tribus gitanes, chassées à la fin du film. Il mentionne des violences sur les détenus exercées par les gardiens. La police y fait aussi usage de sa force pour monter les gangsters les uns contre les autres, et parfois même utilise la violence physique lors de ses opérations « zizanie ».

Ces thèmes sont typiques de l'œuvre de José Giovanni. Nous aurons donc l'occasion d'y revenir et surtout, de partir de cette vision de Giovanni pour lancer une réflexion sur le juspositivisme dans la seconde partie de notre travail.

## 2. *Les égouts du paradis* : zoom sur le montage d'une opération criminelle

### 2.1 Résumé

Le film retrace une histoire vraie<sup>54</sup> : celle d'un des plus grands « casses » de l'histoire, à Nice, mené par Albert Spaggiari et une solide bande regroupée autour de lui. Giovanni a d'ailleurs conçu le film d'après les récits de Spaggiari. L'histoire commence quand celui-ci (F. Huster), homme fort, ancien combattant d'Indochine et d'Algérie, s'ennuie dans sa boutique de photos, et revoit un vieil ami, surnommé « 68 », révolutionnaire notoire (J.-F. Balmer). Cette rencontre fait naître chez Spaggiari un profond vague à l'âme quant à sa vie à présent rangée, et à l'absence d'enfant dans son couple. Spaggiari se met à rêver à un autre type d'accomplissement, et rapidement germe l'idée d'un « casse », un ratissage des coffres de la Société Générale de Nice, en passant par les égouts. À partir de là, tout s'organise, on peut presque voir les rouages de la machinerie du crime, de la préparation d'une grande opération, avec ses contacts, ses chefs de file, ses intermédiaires.

La préparation du « casse » commence par des repérages menés par Spaggiari, et une vieille dame de ses amies. Très vite, l'équipe s'organise: Spaggiari rameute des vieux amis de différents endroits du monde qui constituent un cercle d'hommes de confiance autour de lui. Il est aussi mis en contact avec un gang de Marseillais, par l'intermédiaire de Machin. Ce gang est différent du groupe initial. Il s'agit d'un groupe d'hommes costauds, assez simples mais expérimentés, quatre hommes sous la direction d'un chef nommé Pierre. Spaggiari est le cerveau de l'affaire, et devient le véritable chef au fur et à mesure de l'organisation du « casse », même au regard du clan marseillais (Pierre le reconnaîtra d'ailleurs en utilisant le détour de l'humour). L'idée est de passer par les égouts, pour accéder par en dessous et de nuit à la salle des coffres. C'est un travail épuisant et franchement sale, propice à l'euphorie et, parfois, aux bagarres dans le groupe.

L'opération est couronnée de succès. Un butin impressionnant est transporté par les égouts et partagé entre les protagonistes. Spaggiari reste seul dans la région du casse et est arrêté, d'abord pour recel d'armes. Il reste longtemps au commissariat, et comprend finalement qu'il a été dénoncé par Machin, son intermédiaire du début avec le clan marseillais. Il subit des interrogatoires successifs jusque l'épuisement, des insultes... La situation est débloquée par le commissaire qui, feignant d'abandonner la partie, met fin à l'interrogatoire et offre un café « drogué » à tous les hommes présents, y compris à Spaggiari. Sous influence, Spaggiari avoue, enfin, mais ne dénonce personne.

Les dernières minutes du film sont consacrées à son court séjour en préventive, à ses rendez-vous hebdomadaires avec le juge d'instruction puis à son évasion spectaculaire, orchestrée par son ami 68.

---

<sup>54</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979.

## 2.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés

Le film est d'abord une réflexion sur les organisations criminelles, sur les liens entre leurs membres, leur formation, leur évolution. Dans le cas présent, on peut observer une hiérarchie, mais celle-ci est camouflée par la camaraderie et le côté sympathique, peu formel, d'Albert Spaggiari. Progressivement pourtant, celui-ci s'impose comme la figure du chef, même au clan des marseillais, dont Pierre reste le chef direct et intermédiaire. Cette hiérarchie, cachée la plupart du temps, parfois se déclenche brusquement, au détour d'une réflexion ou d'une bagarre. Elle n'est jamais visible plus de quelques secondes, et peut sans conteste surprendre le spectateur.

Spaggiari semble appartenir à une caste particulière de chef : il semble régner naturellement, fort de son intelligence hors norme et de son charisme. C'est un personnage extrême qui fait un « casse » sans ressentir aucun intérêt pour l'argent. Il inscrit sur un mur de la salle des coffres une phrase devenue célèbre : « Ni armes, ni violence, et sans haine »<sup>55</sup>. Le rôle a été bien desservi par Francis Huster, acteur extrême lui-même dont Michel Audiard décrivait le jeu comme « Du champagne »<sup>56</sup>. Anecdote révélatrice, selon Giovanni, Huster aurait insisté pour plonger en personne et de face dans les égouts, plutôt que d'être doublé comme le proposait son metteur en scène<sup>57</sup>.

Cette vision du chef donnée par le film, presque un surhomme suivi naturellement par ses pairs, ne doit cependant pas masquer une autre clé d'analyse : si Spaggiari impressionne autant, c'est aussi, selon nous, pour une autre raison : son passé de combattant. Tous savent que c'est un homme fort, entraîné, et potentiellement dangereux.

De nouveau, on retrouve cette vision un peu dérangeante de la police ; sournoise, prête à tout, bien qu'il n'y ait pas de geste de violence physique.

La réalisation du film montre certains liens entre monde des truands et monde du cinéma. En effet, Giovanni raconte que pendant le tournage, ils ont reçu un des lieutenants de Spaggiari, venu demander paiement des droits d'auteur plus tôt que prévu, et en liquide<sup>58</sup>. Il a présenté sa requête comme légitime, pour tenir compte des frais extraordinaires d'Albert Spaggiari, alors en cavale. L'expérience de Giovanni lui permet de déceler le danger réel sous les menaces voilées de l'intermédiaire et l'argent est remis rapidement. Il est intéressant de constater qu'en racontant une histoire de truands, on puisse ouvrir une porte qui relie milieu criminel et cinéma... Il semblerait même qu'Albert Spaggiari se soit rendu sur les lieux du tournage ; on a retrouvé un mot passant « le bonjour d'Albert », avec l'empreinte digitale de son pouce, dans le cahier de la scripte<sup>59</sup>!

---

<sup>55</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979, 85-86<sup>ème</sup> minutes.

<sup>56</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 330.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 332-334.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 332.

### **3. *Comme un boomerang* : le déroulement d'un procès et le poids d'un passé criminel**

#### **3.1 Résumé**

Le film commence dans une ambiance éthérée<sup>60</sup>. Le spectateur se trouve projeté au milieu d'une fête privée entre adolescents. Tout à coup une vive lumière, et l'injonction d'un policier venu contrôler. Un jeune fait feu avec le fusil qu'il tenait en main.

La scène suivante change radicalement d'ambiance : on observe les jeunes amenés au commissariat, le jeune tueur (L. Julien) interrogé par la police. Son père Jacques Batkin (A. Delon), riche industriel, est prévenu. Le jeune homme est incarcéré. Le père, de son côté, prend des dispositions pour lui assurer le meilleur avocat (Charles Vanel), mais l'affaire est difficile, on prédit 15 à 20 ans de prison au minimum pour le jeune fils et le risque d'une condamnation à mort reste présent.

Le film montre d'un côté l'instruction, qui semble être menée entièrement à charge de l'accusé, et de l'autre, le combat d'un père pour sauver son fils. M. Batkin tente d'abord des méthodes traditionnelles et cherche à obtenir le pardon de la veuve du policier, qui pourrait peser favorablement aux Assises. Mais son propre passé criminel le rattrape. La veuve lui ferme sa porte, les journaux se délectent de l'histoire et fustigent le fils dans leurs colonnes. Le père se tourne alors vers des méthodes moins orthodoxes, retrouve les fournisseurs de drogue de la petite soirée et use de plus en plus de violence. L'inspecteur en chef, décrit comme un brave homme, tente de le mettre en garde à plusieurs reprises mais échoue.

Finalement, désespéré par les sous-entendus macabres du juge d'instruction, et par la tentative de suicide de son fils Eddy, Jacques Batkin tente d'utiliser ses anciennes relations pour le faire évader. L'évasion est violente mais réussie. Le film s'arrête sur une fin ouverte : Batkin et son fils sont en train de passer la frontière, mais au-dessus d'eux un hélicoptère de police les traque toujours, en méconnaissant la loi de la compétence territoriale. Un des policiers tire en direction d'Eddy.

---

<sup>60</sup> *Comme un boomerang*, José GIOVANNI, France/Italie, 1976.

### 3.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés

La question du poids du passé judiciaire est très fortement mise en avant dans ce film. Le titre le montre bien: pour Giovanni, un boomerang c'est une « arme aborigène qui vous revient dans la gueule »<sup>61</sup>.

Jacques Batkin, père du jeune meurtrier incarcéré, retrouve l'influence de son passé chez tous les protagonistes, tant du côté de la justice que du côté de la pègre et du milieu carcéral. Le juge d'instruction fait remarquer plusieurs fois le lien entre père et fils. Il est convaincu que le mauvais comportement d'Eddy en prison est dû aux conseils de son père. Le policier qui tente de le dissuader considère qu'il ne doit pas « replonger » car il a déjà payé sa dette envers la société. Du côté « truands », un codétenu d'Eddy reconnaît son père au parloir. En souvenir de leur passé commun, il lui obtient les faveurs des gardiens et le respect des autres prisonniers. Il lui donne aussi, bien maladroitement, l'idée de se faire passer pour fou. Le père, quant à lui, reprend facilement contact avec le gang qui fera évader son fils, et le respect qu'on lui témoigne est bien un tribut dû à son encombrant passé. Giovanni montre là une sensation qu'il a lui-même éprouvée : l'impression d'être marqué au rouge par la Justice<sup>62</sup>. Nous l'avons déjà souligné, cette expérience a amené chez le réalisateur une phobie des palais de Justice et surtout une forte critique sur le fonctionnement de celle-ci<sup>63</sup>.

Parmi les autres questions que posent le film, nous pensons devoir épingler celle de l'impartialité ou plutôt, dans le récit, de la partialité des juges, ainsi que la question de la peine de mort, omniprésente chez José Giovanni. La place de l'avocat pénal est aussi un thème secondaire de l'œuvre.

---

<sup>61</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 321.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 392-393.

## 4. *La Scoumoune* : monde carcéral, milieu de la pègre et code d'honneur

### 4.1 Résumé

Le film met en scène la Scoumoune (J.-P. Belmondo) et Xavier (M. Constantin), amis truands unis par un passé commun et un profond sens de l'honneur<sup>64</sup>. Le film s'ouvre alors que Xavier est incarcéré pour un meurtre qu'il n'a pas commis : devenu encombrant, il a été piégé par une bande qui dirige un bordel et un cercle de jeux. La Scoumoune revient en ville pour le tirer de ce mauvais pas. Son idée est de l'innocenter en passant par un espion, mais le plan échoue rapidement. Il tente alors d'obtenir ce qu'il veut par la force, mais tue le seul homme capable d'innocenter son ami. Le procès aux assises arrive et Xavier est condamné à 20 ans de prison. La Scoumoune devient alors le chef de la bande. Chef autoproclamé qui s'attribue les recettes de leurs activités criminelles par la menace. Selon lui, il faut payer pour la libération de Xavier, qu'il souhaite faire évader. Son plan échoue de nouveau, et il subit l'arrivée en ville d'un nouveau gang, très violent, qui ne respecte aucun code d'honneur. Les deux clans s'affrontent, et la Scoumoune, vainqueur, doit répondre de ses actes en justice et « prend 20 ans » à son tour.

Il rejoint Xavier en centrale, et Giovanni filme longuement leur vie en prison. Leur cercle d'amis codétenus, leur travail comme prisonnier, les brutalités de certains gardiens, l'attitude autoritaire du directeur, tout cela passe sous l'œil de la caméra. La deuxième guerre mondiale tombe sur la France, et les prisonniers rêvent de s'engager pour gagner leur liberté mais les demandes restent sans réponse. En fin de guerre, l'administration leur propose des activités de déminage, en échange de grâces plus ou moins importantes en fonction des « services rendus au pays ». Ce passage du film particulièrement dur montre une utilisation des prisonniers comme chairs à canon de premier choix. Beaucoup d'entre eux perdent la vie. Xavier perd un bras.

Le film fini avec nos deux amis libérés, qui retrouvent Georgia (C. Cardinale), sœur de l'un et conquête de l'autre. La Scoumoune reprend des activités mafieuses, mais cette fois en prêtant sa force de frappe à la nouvelle pègre d'après guerre. Il rêve de « se ranger » avec Georgia et Xavier mais ceux-ci sont tués par les acolytes d'un des nouveaux chefs de la pègre, lors d'une rixe qui dégénère suite à escroquerie montée par la Scoumoune. Il en conclut qu'il est trop tard pour changer de vie et, amer, reprend la même route.

---

<sup>64</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972.

## 4.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés

Plusieurs thèmes clés se disputent la vedette dans ce film. Les questions du milieu carcéral et de son coté inadapté sont abordées au même titre que la question de l'honneur, et de la « légitimité » dans le milieu criminel. Giovanni en profite aussi, une fois de plus, pour dresser une critique sévère de la justice en général et de la Cour d'assises en particulier.

En ce qui concerne le milieu pénal d'abord, c'est une vision froide et décortiquée que le film nous propose. Un monde obtus où le directeur de prison apparaît comme un pantin accroché à son idée de la discipline, et surtout à une vision manichéenne du monde. Cette critique rejoint, selon nous, une interview de Giovanni où il explique que, plus de vingt ans après sa première incarcération, il est retourné à la prison de la Santé<sup>65</sup>. Il tournait une scène du film *Le Gitan* à l'extérieur de la prison et le directeur l'a invité à entrer<sup>66</sup>. Il raconte que le directeur était un autre homme qu'à l'époque de son incarcération, où il était un détenu difficile<sup>67</sup>, mais que, hormis cela, rien n'avait changé : le bureau était le même, décoré à l'identique. Il était toujours José Giovanni, mais là un directeur l'appelait pour le féliciter et connaître les habitudes de Delon. Giovanni a cette phrase marquante : « la première fois j'étais debout, et cette fois-là, j'étais assis »<sup>68</sup>. Cet épisode, il l'a raconté dans sa biographie des années plus tard : il semble qu'il ait été touché par celui-ci<sup>69</sup>.

La prison est aussi représentée comme un endroit dur, avec des rapports de force qui incluent beaucoup le recours à la violence physique, notamment « coté gardiens ».

L'œuvre introduit aussi l'idée que tous les truands ne se valent pas. La Scoumoune et Xavier sont plutôt sympathiques comparés aux bandes afro-américaines qui cherchent à les détrôner. En présentant les choses ainsi, Giovanni propose un questionnement sur la légitimité de l'utilisation de la force des différents protagonistes : le spectateur « tient » avec la Scoumoune et sa bande. Il tend à cautionner son utilisation de la violence parce que la bande défend ses alliés, voir ses parents, et introduit une notion d'honneur<sup>70</sup>. Ainsi son comportement apparaît plus légitime à la masse populaire. Pourtant ce sont les mêmes balles que les deux bandes échangent. Lorsque la Scoumoune est condamnée à vingt ans de prison pour avoir décimé la totalité de la bande rivale, Georgia l'annonce à son frère en ces termes : « la légitime défense n'a pas joué »<sup>71</sup>. Nous reviendrons sur ces questions d'honneur et de légitimité/ légitimation de l'usage de la force dans la deuxième partie de ce travail.

---

<sup>65</sup> Interview de José Giovanni (Bonus du film *Comme un Boomerang* de José GIOVANNI), 1976.

<sup>66</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975.

<sup>67</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 311.

<sup>68</sup> Interview de José Giovanni (Bonus du film *Comme un Boomerang* de José GIOVANNI), 1976, 10-11<sup>ème</sup> minutes.

<sup>69</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 311.

<sup>70</sup> J.-P. TOROK, *Le Scénario. L'art d'écrire un scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 184.

<sup>71</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 50<sup>ème</sup> minute.

Enfin, le film présente une Cour d'assises qui commet une lourde erreur en condamnant Xavier malgré son innocence. Giovanni montre une Cour sourde au passé et à l'enfance difficile. Il met en avant le véritable enjeu de la sanction d'un juge : la force nécessaire à son exécution. Cette idée est illustrée par le passage où Xavier, rendu furieux par la sentence, est trainé dehors par six policiers.

## **5. Deux hommes dans la ville : plaidoyer contre la peine de mort et critique des méthodes policières**

### **5.1 Résumé**

Le film commence avec Germain Cazeneuve (J. Gabin) qui est éducateur de prison<sup>72</sup>. Il aide Gino Strabbliggi (A. Delon) à obtenir sa libération anticipée. Une fois dehors, Gino souhaite surtout retrouver sa femme qui l'attend depuis 10 ans et trouver un travail honnête. Mais rien n'est facile pour un détenu de retour dans « le vrai monde » : d'une part, il doit trouver un travail malgré son casier judiciaire, et malgré l'interdiction de séjour dans les grandes villes. Il reste en contact avec la police qui vérifie ses fiches de paie une fois par semaine. D'autre part, il est recontacté par son ancienne bande, qui tente de faire pression pour le récupérer dans ses rangs.

Au début du film, Gino résiste plutôt bien à ces différentes pressions et influences. Il subit une nouvelle épreuve quand sa femme meurt dans un accident de voiture. Désarmé et solitaire, il se laisse aller à frapper un voisin très ennuyant, sans témoin. Puis la vie reprend grâce à son éducateur de prison, M. Cazeneuve. Gino recommence à vivre, rencontre quelqu'un, obtient une promotion.

Mais cette pause ne dure qu'un temps : muté dans la ville où Gino se trouve, l'inspecteur de police qui l'a arrêté il y a plus de dix ans le reconnaît, et se met à fouiller sa vie, persuadé qu'on ne devient pas un « honnête homme » après avoir été un tel truand. Ses techniques sont proches du harcèlement. Le fait que la nouvelle compagne de Gino soit employée de banque le rend d'autant plus soupçonneux. Il va la voir et la met au courant du passé de son compagnon, l'interroge à plusieurs reprises, n'hésite pas se rendre sur son lieu de travail. Lorsque l'inspecteur Goitreau (Michel Bouquet) surprend un contact entre Gino et son ancienne bande, qui tente toujours de le récupérer par pression, il est convaincu d'avoir flairé un grand criminel. Ses méthodes deviennent d'autant plus critiquables.

A l'interrogatoire de Gino, l'intimidation, les petites tapes que lui donne l'inspecteur, succède sa mise en garde à vue sans explications et sans qu'il puisse prévenir son employeur. L'inspecteur en profite pour fouiller illégalement l'appartement du suspect. Il n'hésite pas non plus à tenter d'intimider l'employeur de Gino. Pour mettre fin à ces méthodes, M. Cazeneuve menace Boitreau de le dénoncer à un supérieur, et le commissaire responsable de Boitreau le met en garde.

L'inspecteur n'est pas sensible à ces diverses menaces. Il arrête l'ancienne bande de Gino, juste après un braquage. Lors de cette arrestation Gino n'est pas présent mais l'inspecteur continue à croire en sa culpabilité. Il n'hésite pas à interroger un membre de la bande à demi-mort, pour le convaincre de dénoncer le pauvre Gino mais est interrompu par un médecin qui assimile son action à de la torture. Toujours déterminé, l'inspecteur se rend chez Gino et tente

---

<sup>72</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973.

de convaincre sa compagne, seule, de le suivre pour une confrontation au commissariat. Devant son refus, il menace de prévenir son directeur de ses relations avec un ex-truand pour qu'elle perde son emploi. Gino rentre à ce moment, et, fou de rage, étrangle l'inspecteur.

La troisième partie du film s'ouvre sur Gino, qui est de retour en prison. Après une instruction « à sens unique »<sup>73</sup>, celui-ci passe aux assises. Il est condamné à mort et guillotiné peu de temps après.

## 5.2 Analyse : les grands thèmes pénaux abordés

Le film est avant tout la contribution de Giovanni dans le combat français contre la peine de mort<sup>74</sup>. L'idée lui vient lors d'une discussion avec Robert Badinter, dont il reprendra pour son final une phrase marquante : « Et derrière ces murs, j'ai vu une machine qui tue »<sup>75</sup>. José Giovanni se considère comme la Bible en la matière et se montre très sensible aux critiques sur le tournage de ce film<sup>76</sup>.

Le film aborde aussi ce que Giovanni appelle « l'acharnement de la justice »<sup>77</sup>. Pour Giovanni, celui-ci amène un paradoxe car Gino Strabliggi est en définitive « coupable de l'acte et innocent moralement »<sup>78</sup>. Cette vision négative de la justice et de ses représentants policiers nous est à présent familière, mais ici le réalisateur est allé particulièrement loin. L'inspecteur Goitreau (Michel Bouquet), apparaît presque au spectateur comme un monstre pervers, ce qui amena plusieurs incidents dans les cinémas lors de la sortie du film. En effet, à plusieurs occasions, des spectateurs pour ainsi dire « complètement retournés » dans leurs convictions par le talent de Giovanni, se mirent à insulter l'inspecteur pendant le film, voir carrément à applaudir lorsque Gino l'étrangle<sup>79</sup>.

Le monde carcéral n'est pas non plus épargné par la critique : le directeur de prison apparaît comme particulièrement fermé, ce qui rappelle *La Scoumoune*<sup>80</sup>, mais surtout Giovanni décrit une inadéquation profonde entre les besoins des détenus ainsi que l'objectif de réinsertion poursuivi et les choix du système: les éducateurs sociaux ont de moins en moins d'importance et de pouvoir, la détresse des détenus n'est pas entendue (comme l'illustre la scène atroce où un détenu se pend avec un des lampions qu'on le contraint à fabriquer à un rythme infernal), une mutinerie des détenus est réprimée dans le sang ...

Enfin, Giovanni profite du film pour faire passer des idées à travers le personnage de Gabin : plus qu'un simple éducateur, dans son discours, il ressemble parfois à un expert en

---

<sup>73</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973, 63<sup>ème</sup> minute.

<sup>74</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 289.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>80</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972.

criminologie, critiquant la théorie du criminel né de Lombroso<sup>81</sup>, plaidant une réinsertion plus préparée, pointant du doigt, très tôt, les méfaits de l'acharnement policier et de la « surpression » policière. Giovanni était contre « Le système des peines interminables [...], il ne fabrique que du désespoir »<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> M. RENNEVILLE, *Le criminel né : imposture ou réalité ?* (disponible sur le site <http://criminocorpus.revues.org/>, consulté le 10 avril 2015).

<sup>82</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p.485.

## C) Que retenir de ces films ? Zoom sur la vision désenchantée, critique et pragmatique de José Giovanni

Un des apports principaux de l'œuvre de Giovanni est sans conteste, nous l'avons vu, cette vision critique et négative de la justice, de la police et de la prison. La meilleure illustration de l'étendue de sa critique est peut être cette comparaison persistante dans ses films, entre la justice et le théâtre<sup>83</sup>, et même entre la Cour d'assises et un théâtre « de grand guignol »<sup>84</sup>. Cette critique amère et absolue lui a d'ailleurs valu une période de censure en Allemagne<sup>85</sup>, et une tentative de censure par la France de « Dernier domicile connu » parce que<sup>86</sup>, selon le comité de censure de l'époque, « l'esprit du film calomnie l'institution de la justice »<sup>87</sup>.

L'histoire de Giovanni, son passé criminel, sa très bonne connaissance de ce milieu, apportent plus de poids à ses critiques. En effet, comme il l'expose d'ailleurs en détails dans sa biographie, José Giovanni n'invente jamais rien de toutes pièces. Chacun de ses personnages vient de sa vie ou de celle d'une connaissance qui lui a partagé son parcours<sup>88/89</sup>. Il pensait que l'on ne peut bien parler que de ce qu'on connaît personnellement<sup>90</sup>. Cette proximité a d'ailleurs parfois aboli la frontière entre cinéma et expérience réelle, comme sur le tournage des « égouts du Paradis », où ils reçoivent la visite d'Albert Spaggiari<sup>91</sup>. Pour ses raisons, l'œuvre de Giovanni, pour nous unique en son genre, mérite d'être revalorisée. Nous soulignons ici l'apport certain que l'étude de sa vision peut présenter pour des personnes qui s'intéressent au droit pénal, et à la « pratique » de notre machine pénale.

Mais l'œuvre de Giovanni va au-delà de la simple critique, elle propose aussi une vision nouvelle, plus pragmatique du monde, où la frontière entre policiers et truands se déplace et semble même n'être plus qu'une ligne floue. C'est cela que met en avant Jacques Zimmer, dans un article paru en 2014 lorsqu'il écrit : « Accommodant toutes ses histoires (à l'exception, encore une fois, des récits directement autobiographiques) des fameuses règles et codes d'honneur du milieu et pratiquant volontiers l'ambiguïté « flics/truands » (codes vestimentaires et comportements identiques assortis d'une secrète complicité et d'estime réciproque), il entendait être seul sur ce terrain en appelant à lui-même pour justifier un certain imaginaire. »<sup>92</sup>. Ce lien entre deux milieux que tout oppose dans l'esprit de la masse

---

<sup>83</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973, 1<sup>ère</sup> minute.

<sup>84</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 34<sup>ème</sup> minute.

<sup>85</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 390.

<sup>86</sup> *Dernier domicile connu*, José GIOVANNI, France/Italie, 1969.

<sup>87</sup> J. GIOVANNI, *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 251.

<sup>88</sup> J.-P. TOROK, *Le Scénario. L'art d'écrire un scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 184.

<sup>89</sup> J. ZIMMER, *Les grandes affaires judiciaires du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p. 142.

<sup>90</sup> K. OPLUSTIL, « Mit vollem Risiko », in RITZER I., *Polar – Französischer Kriminalfilm*, Mainz, Bender Verlag, 2012, p. 92.

<sup>91</sup> J. GIOVANNI. *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, p. 332.

<sup>92</sup> J. ZIMMER, *Les grandes affaires judiciaires du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p.143.

populaire, est typique des livres dits « de série noire », selon le critique espagnol Jesus Palacios<sup>93</sup>. Il explique que, dans ce type de livres, on fait le choix de suivre un bandit ou un policier, peu importe, et, d'une certaine manière, d'entrer dans sa vision du monde<sup>94</sup>.

Cette ligne de démarcation qui disparaît entre policiers et truands, ou encore entre les gens honnêtes et les malhonnêtes, n'est-ce pas l'expression d'une vision froide, purement attachée aux faits, aux pressions, aux sanctions, à la violence qui existent de tous côtés ? Comme le dit très bien Karlheinz Oplustil : Giovanni ne semblait pas éprouver le besoin de « se reposer sur une morale »<sup>95</sup>. Pour nous, Giovanni a fait le pari de regarder les choses telles qu'elles sont, sans manichéisme, sans toujours chercher à les justifier par un discours, une morale, une légitimité, et surtout sans utiliser les lignes de séparation habituellement consacrées par notre état moderne. Il rappelle en cela le théoricien du droit, Lucien François, et sa démarche analytique reprise dans l'ouvrage « Le cap des tempêtes »<sup>96</sup>. Selon nous, Giovanni entreprend « d'aller jusqu'au bout » de la philosophie de Lucien François : ce qu'il nous montre en images, et à chaque stade du passage d'un bandit dans ce que nous avons baptisé la « machine pénale », c'est bien des mécanismes de pression, des façons de susciter une certaine conduite chez autrui utilisés par des policiers et des gardiens, au même titre et de la même façon que par des criminels et des détenus. Le travail de Giovanni doit donc être mis en rapport avec l'analyse du phénomène « droit » par Lucien François, en ce que les films décrits *supra* constituent une confirmation en pratique de la véracité de la théorie de l'éminent auteur du « Cap des tempêtes ».

Dans la deuxième partie de notre travail, nous exposerons donc la vision juspositiviste de M. François, explicitée par les exemples parlants tirés de l'œuvre de Giovanni.

---

<sup>93</sup> J. PALACIOS, *Euronoir : Seria negra con sabor europeo*, Madrid, éditions Jesús Palacios, 2006, p. 129.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> K. OPLUSTIL, « Mit vollem Risiko », in RITZER I., *Polar – Französischer Kriminalfilm*, Mainz, Bender Verlag, 2012, p. 96.

<sup>96</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, 332 p.

## Partie 2 : Les films de José Giovanni sous la lunette juspositiviste

### A) Explication de la démarche

Depuis des siècles, des philosophes, des penseurs, des juristes se demandent : « Mais qu'est-ce que, au fond, le droit ? »

Aussi étrange que cela puisse paraître, il semble qu'aucune réponse certaine et unanime n'ait jamais pu être apportée.

Lucien François, ancien professeur à la faculté de Droit de l'université de Liège, et auteur du fascinant ouvrage « Le cap de tempêtes »<sup>97</sup>, a également tenté d'apporter sa réponse, à travers une analyse microscopique, dont le but est d'isoler « la plus petite particule du droit », qu'il baptise « jurème »<sup>98</sup>. Sa vision est résolument juspositiviste, c'est-à-dire qu'il considère que le droit se définit « sans référence aux valeurs »<sup>99</sup>.

Lucien François présente une approche radicale du phénomène « droit », en ce qu'il rapproche l'action d'un brigand qui dérobe une bourse, et celle d'un état moderne hiérarchisé qui ordonne certaines choses à ses sujets. Pour Lucien François, entre ces deux exemples extrêmes, il n'y a pas de différence de nature, c'est le même phénomène qui est observé, mais à des degrés différents<sup>100</sup>.

Cette théorie « absolue », comme nous l'avons expliqué, nous semble rejoindre la vision de José Giovanni. De plus, beaucoup d'exemples utilisés par Lucien François pour présenter sa théorie cadrent parfaitement avec le vécu et les récits cinématographiques de Giovanni, où les brigands, comme la police et l'état, occupent le premier plan.

Nous nous proposons donc d'explicitier étape après étape l'analyse du phénomène « droit » menée par Lucien François, au travers d'exemples tirés des films de Giovanni, résumés plus haut pour une meilleure compréhension de notre lecteur. Notre objectif est de rendre ainsi plus accessible au profane la pensée d'un grand théoricien du droit. Nous souhaitons également établir un parallèle fort entre les truands et les policiers, en ce qui concerne l'utilisation du jurème et de ses formes « évoluées ».

---

<sup>97</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, 332 p.

<sup>98</sup> N. THIRION, *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, p. 140.

<sup>99</sup> L. FRANÇOIS, *Le problème de la définition du droit*, Liège, Faculté de Droit, d'Economie et de Sciences sociales de Liège, 1978, p. 35.

<sup>100</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 317.

## **B) Présentation de la théorie de Lucien François illustrée par des exemples tirés des films analysés**

### **1. Jurème : définition et illustrations**

Lucien François commence, dans son ouvrage «Le cap des tempêtes », par déplorer les imprécisions liées à l'usage du mot « droit ». M. François propose d'y pallier en créant un néologisme pour désigner, en quelque sorte, « la plus petite particule du droit », l'unité de base, qu'il appelle jurème et définit comme « toute apparence, produite par un humain, du vœu d'obtenir une conduite humaine, apparence de vœu munie d'un dispositif tel que la résistance d'un des destinataires déclenche une pression en sens contraire par menace de sanction »<sup>101</sup>.

Ce jurème nouvellement imaginé comporte six éléments constitutifs : il faut être face à un certain type de pouvoir, qui s'exerce sur un destinataire conscient, exposé, et sensible à celui-ci<sup>102</sup>. Le dispositif de pression doit être au service d'un vœu, perçu comme catégorique et impératif<sup>103</sup>. Le vœu comme la menace en cas de non exécution doivent être clairs pour le destinataire, soit qu'ils soient notifiés, soit qu'ils soient évidents<sup>104</sup>. Enfin, un jurème ne peut exister que s'il y a au moins deux protagonistes, deux parties impliquées dans le phénomène<sup>105</sup>.

Ce jurème qui est déjà la base du phénomène appelé « droit », on peut le rencontrer presque partout. Il s'agit, selon nous, simplement d'une technique pour obtenir ce que l'on souhaite. Nous allons illustrer ce concept du jurème par plusieurs exemples.

Prenons tout d'abord un exemple très simple, issu du film *Deux hommes dans la ville*. Au début de film, on assiste à une sorte de mutinerie dans la prison. Certains détenus, armés de bâton, refusent de rentrer dans leur cellule. Ils sont massés dans un coin de la cour. En face d'eux se trouvent le directeur et des forces policières d'intervention. Le chef des forces de police s'avance et prend la parole. Il leur dit de rentrer dans leur cellule sinon il ouvre le feu<sup>106</sup>.

Si le lecteur prend les lunettes d'un juspositiviste que peut-il analyser de cette anecdote ? Nous y retrouvons un certain pouvoir et même un pouvoir certain du chef de police. Ce pouvoir est bien mis au service d'un vœu (faire rentrer les détenus dans leur cellule) qui a

---

<sup>101</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 42.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp. 49-53.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp. 56-61.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>106</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973, 15<sup>ème</sup> minute.

pour destinataires conscients, exposés et sensibles les détenus eux-mêmes dont l'intellect est suffisant pour comprendre la menace réelle, d'autant plus exposés qu'ils sont alors acculés contre un mur. Le vœu du chef de police armé et qui est fort d'une escouade policière entière juste derrière lui, est bien perçu comme impératif et catégorique. Il s'agit bien d'une relation entre individus, et la menace ainsi que le vœu, en plus d'être assez explicites, sont ici clairement énoncés dans la phrase « Rentrez dans vos cellules ou je tire ». Nous sommes donc bien face au phénomène appelé jurème tel que décrit par Lucien François. Il y a, dans notre exemple, une légère subtilité à remarquer : la menace n'est pas entièrement notifiée ; en effet, en cas de désobéissance des détenus, ce n'est pas uniquement le chef de l'escouade qui s'est avancé qui tirera sur les fautifs... Il est d'autant plus fort qu'il se sait entouré de compagnons, quelques pas derrière lui. La menace, bien que claire, n'est donc qu'en partie formulée. Le film le montre d'ailleurs bien : quand les détenus continuent à refuser de rentrer, la bataille qui s'ensuit est générale.

Nous avons choisi ici, à dessein, un exemple où l'auteur semble être du parti de l'ordre et de la morale (encore que le film puisse faire douter) alors que les destinataires sont des détenus, et donc par définition, des truands. Peut-être, utilisé ainsi, le jurème paraît-il légitime à la plupart de nos lecteurs. Mais le jurème est un instrument qui peut servir toutes les situations<sup>107</sup>. C'est pourquoi nous allons maintenant prendre un tout autre exemple, présentant une ressemblance troublante avec le premier.

Ce deuxième exemple est tiré du film *Le Gitan*<sup>108</sup>. Il montre que le jurème peut ne durer que quelques secondes. Dans le cas qui nous occupe, le gitan est un criminel en cavale et fait descendre un policier de son véhicule, puis le fait reculer sous la menace d'une arme à feu. Dans cette anecdote très courte, on a pourtant déjà les six éléments constitutifs du jurème<sup>109</sup> : un certain pouvoir mis au service d'une menace, qui est évidente, qui s'adresse à un destinataire sensible et exposé, qui perçoit bien le côté impératif du vœu. Enfin, la situation lie bien deux protagonistes.

Cette fois, ce n'est plus un policier, ou un représentant de l'état entendu au sens large qui est l'auteur du jurème mais bien un truand qui impose de ce fait sa volonté à un policier en service. Pourtant les deux exemples, comme annoncé, sont sensiblement identiques.

Je souhaiterais maintenant illustrer le jurème dans un troisième et dernier exemple, aussi tiré du film *Le Gitan* et qui met cette fois en scène un homme et sa femme. Les personnages, comme toujours dans l'imaginaire de Giovanni, ne sont pas dénués de liens avec le « milieu » puisque l'homme est un perceur de coffre « sur le retour » et sa femme la maîtresse d'un inspecteur de police. Néanmoins, ici, je m'intéresse à eux en tant que couple d'êtres humains,

---

<sup>107</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 77.

<sup>108</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975, 17<sup>ème</sup> minute.

<sup>109</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, pp. 49-66.

tout simplement. Dans leurs rapports également, on peut trouver une scène exemplative d'un jurème.

La situation est la suivante : un mari rentre chez lui en pleine nuit et surprend sa femme au téléphone avec son amant, ils se disputent violement, l'homme la bat, et sa femme monte sur la rambarde du balcon et le menace en ses termes : « Arrête ou je saute, et tout le monde croira que tu m'as poussée ! »<sup>110</sup>. C'est bien un jurème, exercé par Madame à l'encontre de Monsieur : forte d'un certain pouvoir, elle met en place une menace de sanction à laquelle Monsieur est exposé, et sensible (spécialement en raison de son casier judiciaire chargé). Le vœu de Madame est bien perçu comme impératif et son contenu est évident (elle veut arrêter d'être battue). La menace est quant à elle notifiée. La situation ne dure que quelques secondes, puisque Madame glisse et se tue, supprimant du même coup à la fois la menace et le vœu. Mais ces quelques secondes, nous l'avons déjà dit, sont suffisantes pour l'occurrence du jurème.

À travers ces exemples, nous avons voulu faire comprendre au lecteur la notion de jurème, que nous considérons comme « l'essence du droit ». Il convient de retenir que ce jurème peut être utilisé par n'importe quel être humain pour faire pression sur n'importe quel autre être humain<sup>111</sup>. Nos exemples ont aussi montré que le jurème mis en place par un policier face à un truand présente des similitudes frappantes, déjà à ce stade, avec un jurème où l'auteur est le truand et le destinataire, le policier. L'utilisation d'armes à feu, l'importance du contexte, le coté assez « direct » des situations observées sont autant d'éléments qui rendent les deux premiers jurèmes exemplatifs relativement similaires.

---

<sup>110</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975, 12<sup>ème</sup> minute.

<sup>111</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 77.

## 2. Le système de notification: définition et illustrations

À travers ces anecdotes basiques, nous constatons l'importance d'établir une communication entre l'auteur du jurème et son destinataire. En effet, le dispositif de pression ne peut jouer que si la menace, comme le vœu, sont clairs pour le destinataire.

Pour se faire comprendre, l'auteur du jurème va donc devoir utiliser des techniques de communication, au sens large. Celles-ci sont variées : il peut s'agir de mots formant un discours, d'attitudes, de gestes. À côté de ce que l'auteur communique expressément, il y a aussi un ensemble de circonstances particulières et de connaissances préexistantes qui vont lui permettre de se faire comprendre<sup>112</sup>. Tout cela constitue le système de notification.

Celui-ci est défini par Lucien François comme suit : « ensemble, formé souvent par l'articulation de plusieurs éléments (connaissances préexistantes et messages constituants), permettant de produire l'apparence de vœu et de risque de sanction essentielle au jurème. Outre cette *fonction de base*, le système de notification peut remplir des *fonctions complémentaires* (notamment celle de produire une image avantageuse des jurèmes et de ceux qui les émettent, par divers artifices comparables au *nimbe* dont les représentations picturales entourent certains personnages ou objets. »<sup>113</sup>. Nous reviendrons sur la notion de nimbe plus tard dans l'exposé.

Il faut également bien cerner ce qu'on appelle « messages constituants » : retenons qu'il s'agit à la fois des mots, gestes et attitudes qui servent à informer le destinataire du contenu du vœu et de la menace du jurème, mais aussi des formes muettes, telles des symboles, des costumes, des insigne<sup>114</sup>... Lucien François choisit d'ailleurs comme exemple l'uniforme d'un policier qui « est un message qui notifie que certaines des prières de ce personnage sont des ordres, et, de plus, qu'en s'opposant à lui, on s'oppose à tout un appareil dont il fait partie »<sup>115</sup>. Cet exemple est particulièrement édifiant pour notre analyse. Il est important, dès ce stade, de remarquer que les costumes sont aussi utilisés comme messages constituants dans les milieux criminels. Comme le faisait remarquer le critique de films Jacques Zimmer, chez Giovanni, les truands ont aussi un code vestimentaire<sup>116</sup>; cela est illustré de manière on ne peut plus convaincante dans *La Scoumoune* où tous les truands portent des costumes trois-pièces, pour peu, bien sûr, qu'ils circulent hors de prison. Le film « Borsalino » de Deray, démontre avec encore plus de clarté si besoin était, cette utilisation des costumes dans le système de notification<sup>117</sup>.

Rappelons que Lucien François qualifie ces messages constituants de « jurémiques » afin d'illustrer leur part dans la construction du jurème et, surtout, de bien les différencier de

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> J. ZIMMER, *Les grandes affaires judiciaires du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p. 143.

<sup>117</sup> *Borsalino*, Jacques DERAY, France/Italie, 1970.

simples messages descriptifs<sup>118</sup>. En effet, lorsque dans le film *Le Gitan*<sup>119</sup>, les policiers encerclent la villa où le Gitan se cache, et exigent qu'il Gitan se rende en précisant que s'il ne le fait pas, il sera abattu, il ne s'agit pas vraiment de décrire la situation telle qu'elle va certainement se produire, mais plutôt de faire pression sur lui, par le discours, c'est-à-dire par des messages constituants jurémiques. D'ailleurs, les explications du policier ne prévoient pas l'hypothèse où le Gitan s'enfuit, sans être abattu et sans capituler, ce qui pourtant arrivera.

Afin de permettre au lecteur de mieux intégrer la définition du système de notification, nous avons choisi, dans une démarche pédagogique, deux exemples tirés des films déjà analysés *supra*, pour chacun desquels nous allons nous employer à mettre à jour le système de notification utilisé.

Reprenons tout d'abord le tout premier exemple illustratif du jurème : le cas du policier chef d'une escouade, dans *Deux hommes dans la ville* qui annonce « Rentrez dans vos cellules ou je tire »<sup>120</sup>. Le système de notification se compose ici principalement du discours, c'est-à-dire la phrase de sept mots précitée. Mais ce n'est pas tout. La menace est ici d'autant mieux comprise que l'homme porte un revolver qu'il pointe en direction des détenus rebelles. Il adopte une attitude menaçante et se campe bien sur ses jambes pour signifier qu'il ne reculera pas. L'ensemble de ses gestes et attitudes sont autant de messages constituants, de même que son uniforme, qui constitue, nous l'avons vu, un signe muet<sup>121</sup>.

Enfin, le fait même qu'il soit reconnu comme un policier, entouré d'ailleurs d'autres policiers, que tous les détenus présents aient déjà eu affaire à la justice et à la police, qu'ils sachent aussi comment fonctionne une arme à feu et une escouade de police dans ce genre de situation, etc. Tout cela constitue des connaissances préexistantes, importantes pour la formation du jurème. En effet, imaginons un instant qu'un des détenus ne possède pas ce que Lucien François appelle le « sens commun »<sup>122</sup>, qu'il ne sache pas que la personne en face de lui est un représentant de l'autorité, ni que ses confrères le défendraient et tireraient avec lui en cas de danger. Imaginons que ce détenu ne comprenne pas non plus ce qu'est un revolver mais perçoive l'arme comme un jouet, comme une farce, alors le jurème ne pourrait pas se former. Il n'y aurait dans l'esprit de ce détenu « fou », ni menace, ni dispositif de sanction au cas où il n'obéirait pas.

Examinons maintenant notre deuxième exemple, tiré des « égouts du Paradis ». Spaggiari, le cerveau de l'affaire et le chef, s'adresse à Joseph, un des hommes amenés par Pierre, le sous-chef. En effet, peu avant l'ouverture de la banque qu'ils sont en train de piller, Spaggiari lui fait signe de remballer ses outils, lui demande de l'écouter, prend une attitude assez autoritaire et met ses deux mains sur le torse de Joseph. Le gros Joseph ne semble pas

---

<sup>118</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 80.

<sup>119</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975, 67<sup>ème</sup> minute.

<sup>120</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973, 15<sup>ème</sup> minute.

<sup>121</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 79.

<sup>122</sup> *Ibid.*

comprendre le message tout de suite ou, en tout cas, souhaite une confirmation, et demande à Spaggiari s'il « veut dire que c'est fini ». Spaggiari lui répond alors, fort sèchement : « Tu veux peut-être attendre l'ouverture de la banque ? »<sup>123</sup>.

Cet exemple montre une fois de plus les différents éléments potentiels du système de notification. Ici, l'expression verbale n'est qu'accessoire, même si cela aide à notifier un vœu. Ce sont surtout les gestes (les mains qu'il pose sur le torse de Joseph) et l'attitude autoritaire de Spaggiari qui constituent la menace. Celle-ci semble peu visible au premier abord, mais pourtant le spectateur, et le gros Joseph lui-même, savent que si celui-ci faisait mine de continuer à taper pour ouvrir un coffre de plus, malgré le risque d'être surpris, Spaggiari, ou un de ses hommes sur son ordre, l'en empêcherait certainement, et qu'il y aurait sans doute des représailles. Les connaissances préexistantes sont ici aussi importantes : comme nous l'avons précisé, Spaggiari a un passé particulier, que les hommes qui l'accompagnent peuvent au moins deviner, cela contribue à l'efficacité de ses ordres, et des menaces qui les assortissent, fussent-elles sous-entendues.

Il est intéressant de noter qu'à la fin du mini dialogue, Spaggiari fait aussi pression sur Joseph par le rappel du risque d'être découvert, et donc d'avoir affaire à la police. À première vue, il ne s'agit pas d'un mal que Spaggiari peut « lui infliger ou lui faire infliger » (nous reprenons ici l'expression du professeur Thirion)<sup>124</sup>, on pourrait donc penser que la condition d'un certain pouvoir, nécessaire pour la formation d'un jurème, manque en l'espèce. Mais selon nous, la menace et le jurème sont réels. Ce mal, Spaggiari peut lui infliger indirectement car en tant que chef, il pourrait choisir de l'abandonner là avec de grandes chances d'être découvert par la police.

Nous avons ainsi expliqué au lecteur la notion de système de notification, à tout le moins, en ce qui concerne sa fonction principale. Avant d'examiner ses fonctions complémentaires, nous aimerions pointer du doigt, une fois de plus, les ressemblances entre les techniques de communication employées par les policiers et par les truands. L'utilisation de certains gestes, le choix d'attitudes dépourvues d'ambiguïté et autoritaires, l'utilisation de signes, d'uniformes, de symboles, ou encore la grande importance des connaissances préexistantes relatives au milieu policier ou criminel sont autant d'exemples qui démontrent cette ressemblance.

Nous allons maintenant examiner les fonctions complémentaires du système de notification. Lucien François, dans son ouvrage « Le cap des tempêtes », commence par en citer deux : il s'agit de « faire peur » et de « convaincre » qu'il considère comme les deux fonctions complémentaires principales<sup>125</sup>. Il n'est pas exclu que ces deux méthodes soient combinées. Nous le démontrerons par un exemple dans cette section.

---

<sup>123</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979, 83-85<sup>ème</sup> minutes.

<sup>124</sup> N. THIRION, *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, p. 137.

<sup>125</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 90.

Le lecteur s'interroge peut-être sur l'utilisation de ces méthodes. Simplement, il s'agit de choix stratégiques, que l'auteur du jurème pose, dans le but d'augmenter ses chances de se faire obéir. D'autres objectifs annexes peuvent se greffer à ce but, notamment la volonté de diminuer au maximum les risques de mauvaises réactions du destinataire et donc le risque de représailles pour l'auteur<sup>126</sup>.

Un jurème peut donc donner une image de lui-même et une image de son auteur, qu'il fait passer à travers le système de notification<sup>127</sup>. En effet, une des fonctions complémentaires du système de notification consiste à donner une certaine apparence à l'auteur du jurème ou à ses productions, et ce afin d'augmenter son efficacité, on parle alors de « nimbe »<sup>128/129/130</sup>. Si le nimbe est présent dans beaucoup de jurème, il n'en est pas moins un élément accessoire, et pas un élément constitutif<sup>131</sup>. Le lecteur doit donc garder à l'esprit que le jurème peut exister sans le nimbe, souvent dans son occurrence la plus simple.

Il est possible que nos explications paraissent abstraites au lecteur. Nous allons donc lui donner plusieurs exemples de notre propos. Tout d'abord, prenons un cas où l'auteur du jurème accentue, en communiquant son vœu et sa menace, son côté effrayant, afin de « faire peur ». Un tel exemple peut être trouvé au début du film *La Scoumoune*. La Scoumoune est revenue en ville pour aider son ami Xavier et se frotte à la pègre des environs. Il est introduit dans un bureau où plusieurs hommes l'attendent. Le chef, assis au bureau, lui ordonne de quitter la ville. Son côté menaçant est fortement accentué : on devine qu'il tient une arme. Une fois la Scoumoune entré dans la pièce, deux hommes se replacent derrière lui. L'un d'entre eux, d'un geste pour le moins théâtral, referme derrière lui un gros verrou pour lui signifier qu'il est piégé<sup>132</sup>.

Nous l'avons dit, l'auteur du jurème peut aussi tenter de se montrer plus convaincant, voire plus gentil pour susciter une réponse favorable du destinataire. Un exemple peut être trouvé dans le monde policier cette fois, dans le film *Le Gitan*. Lors de l'interrogatoire du vieux perceur de coffre, enfin arrêté après une longue cavale (motivée par la peur qu'on l'accuse d'avoir tué sa femme (renvoi est ici fait au résumé page 10), deux policiers tentent de le convaincre de parler de ses activités de perceur... En échange ils s'engagent à croire que la chute de sa femme est un accident. Le commissaire lui présente la chose comme un

---

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 90-92.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>129</sup> N. THIRION, *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, p. 141.

<sup>130</sup> G. BRAUCH, « Le nimbe et le jurème », in E. DELRUELLE et G. BRAUCH (sous la direction de), *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du Cap des Tempêtes de Lucien François*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2004, pp.137-138.

<sup>131</sup> G. BRAUCH, « Le nimbe et le jurème. Réponse de Lucien François », in E. DELRUELLE et G. BRAUCH (sous la direction de), *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du Cap des Tempêtes de Lucien François*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2004, pp.143-144.

<sup>132</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 17-18<sup>ème</sup> minutes.

« cadeau »<sup>133</sup>. Derrière cette apparente « fleur », ce sont pourtant bien ces mêmes policiers qui le maintiennent enfermé et sous pression constante, et ce pour le faire parler.

Enfin, un auteur de jurème peut aussi tenter d'utiliser en même temps deux « sortes de nimbes ». Il peut à la fois se faire très menaçant et en même temps tenter de convaincre en s'appuyant sur l'idéologie de ses destinataires ou en leur faisant honte de leurs « mauvaises actions » sur base de croyances communes. C'est la méthode utilisée par Jacques Batkin dans *Comme un boomerang*<sup>134</sup>. Si celle-ci a un impact certain sur le spectateur, et semble faire passer le message aux destinataires de manière acceptable, elle est cependant critiquable en ce qu'elle donne l'impression que l'auteur du jurème est légèrement instable, voire carrément fou. Poussée à l'extrême, cette double stratégie pourrait donc neutraliser le jurème en donnant l'impression que son auteur a une perception du monde tellement anormale qu'on ne pourrait rien faire pour le contenter et désamorcer la menace. En d'autres termes, la condition de notification d'un vœu clair et catégorique ferait alors défaut.

Dans le film *Comme un boomerang*, lors de son combat pour défendre son fils accusé de meurtre (nous renvoyons une fois de plus au résumé établi p. 14), il rend visite à un couple d'horlogers, fournisseurs de drogue à la jeunesse, qu'il considère comme responsables de la descente aux enfers de son fils. Une fois sur place, il a une attitude très particulière envers eux. Il leur ordonne de rassembler toute la drogue dans la baignoire, avec l'intention de la faire disparaître. Pour les convaincre de donner l'ensemble de la drogue, il utilise à la fois ses poings, de manière plus qu'efficace, mais aussi un discours poussé sur la vie qu'ils « prennent » aux jeunes, les conséquences de leurs actes, etc. Jacques Batkin se donne ainsi une image légitime, aux yeux du spectateur mais aussi partiellement aux yeux du couple de ses destinataires, qui semblent parfois touchés par le discours moralisateur de M. Batkin<sup>135</sup>. La pression des deux méthodes combinées a raison du mari qui meurt d'une crise cardiaque. Sa femme perd alors toute sensibilité pour le monde extérieur. Ces deux phénomènes mettent fin à l'exposition des destinataires et donc au jurème.

Pour conclure sur la question des fonctions complémentaires du système de notification et du nimbe, nous souhaitons simplement remarquer que celles-ci peuvent être utilisées par tout type d'auteur de jurème, qu'il soit truand ou policier. Il est vrai que dans les exemples choisis, c'est un truand qui tente de se faire plus menaçant et un commissaire qui tente d'apparaître plus « gentil ». Pourtant, les deux se nimbent. L'exemple de Jacques Batkin, ex-truand connu, qui utilise les deux, montre bien qu'une méthode n'est pas réservée à un type d'auteur. Nous attirons l'attention du lecteur sur le fait que des exemples inverses pourraient également être trouvés dans les films choisis de José Giovanni.

Néanmoins, nous remarquons que les policiers présentés par Giovanni préfèrent souvent apparaître comme plus « gentils », en offrant un marché avantageux au criminel arrêté, en apparaissant comme presque prêts à laisser partir un homme en échange de simples

---

<sup>133</sup> *Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975, 70<sup>ème</sup> minute.

<sup>134</sup> *Comme un boomerang*, José GIOVANNI, France/Italie, 1976.

<sup>135</sup> *Comme un boomerang*, José GIOVANNI, France/Italie, 1976, 51-55<sup>ème</sup> minutes.

informations, voire en se montrant beaux joueurs face aux réussites de certains truands, comme c'est le cas dans *Les égouts du Paradis*. Souvent ces gentilleses sont des manœuvres sournoises, qui permettent aux policiers de « gagner une manche », comme l'illustre parfaitement la fin du film *Les égouts du Paradis*<sup>136</sup> (nous renvoyons ici au résumé p. 12).

---

<sup>136</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979, 96<sup>ème</sup> minute.

### 3. Archème : définition et illustrations

Nous allons maintenant nous intéresser à une autre notion créée par Lucien François pour l'étude du phénomène « droit ». Il s'agit de l'archème. Cette notion nouvelle a été imaginée pour rendre compte de la complexification du phénomène dont nous avons commencé l'analyse en termes de jurème. L'archème est, en quelque sorte, une forme plus sophistiquée, plus complexe du jurème, il reprend une certaine idée de durée, de permanence<sup>137</sup>. La notion est définie par Lucien François comme suit : « ensemble formé par les messages constituants déterminants des expectatives ou des demeures avec le soutien d'un dispositif de pression par menace dont une même personne a la maîtrise indépendamment de toute délégation »<sup>138</sup>.

Pour bien comprendre cette définition, il est utile d'explicitier aussi les notions de demeure et d'expectative. Pour Lucien François, une demeure est la « situation de destinataire d'un jurème. Aussi longtemps que nous ne connaissons que des messages qui nous avertissent de ce que nous devons faire au moment où se produira tel événement futur certain ou éventuel, il y a *expectative*, mais non *demeure* parce qu'il n'existe encore de jurème que virtuel, bien que nous disions déjà que nous « avons l'obligation » de faire telle chose un jour. La demeure ne naît qu'au moment où il devient possible de désobéir. Le recours au terme *demeure* au sens que j'ai indiqué permet d'éviter souvent, comme ambigu, le mot *obligation*. La demeure a un objet qui est de choisir un comportement dans la classe de ceux que le jurème n'interdit pas »<sup>139</sup>.

Pour simplifier, l'idée est la suivante : dans la pratique, il arrive que deux personnes seulement se rencontrent et que l'une fasse pression sur l'autre par une menace de sanction claire, pour obtenir la réalisation d'un vœu impératif que cette première personne fait comprendre à la seconde. C'est le jurème, que nous avons déjà analysé. Mais on rencontre plus souvent une autre situation, dans laquelle les deux personnes en question restent en contact plus de quelques secondes ou quelques minutes. Dès lors, un système plus élaboré se met en place, dans lequel on trouve des messages qui vont préparer les vœux, ordres et menaces à venir, une manière de l'auteur de communiquer ses souhaits qui est différente et plus complexe, une importance potentiellement plus grande de la mémoire, etc.<sup>140</sup>.

Pour rendre compte de cette situation on a créé le mot archème, qui peut aussi se définir comme un « ensemble de jurèmes et de parties de jurèmes »<sup>141</sup>. Lucien François commence par le décrire comme liant un seul auteur à un seul destinataire, ce qui amène selon lui une

---

<sup>137</sup> N. THIRION, *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, pp. 143-147.

<sup>138</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 323.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 112 et s.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 133.

situation comparable à une « monarchie [qui], quoique minuscule, est proprement absolue »<sup>142</sup>.

De nouveau, cette situation existe mais n'est peut être pas la plus courante en pratique. En effet, souvent un archème s'adresse à plusieurs destinataires. Il arrive aussi régulièrement qu'on ne se trouve pas face à un maître d'archème purement solitaire ; parfois celui-ci permet à d'autres personnes, appelées « déléguées » de « concourir à la production de jurèmes », c'est ce que nous explique Lucien François<sup>143</sup>. On parle alors d'habilitation<sup>144</sup>. L'habilitation, pour Lucien François, est donc le « procédé permettant de développer un archème grâce à une collaboration voulue par le détenteur du pouvoir de pression par menace qui est au centre de l'archème: ce détenteur fait savoir, à ceux sur qui il a ce pouvoir, qu'il entend que s'articulent des messages émis non seulement par lui-même, mais aussi une ou plusieurs autres personnes (ces *habilités* sont souvent appelés *délégués* ou *lieutenants*). Cette forme de collaboration est monarchémique. Un même individu peut cumuler les qualités d'habilité, d'agent et d'acolyte »<sup>145</sup>. Nous avons déjà explicité la notion d'habilité. Il importe de préciser que l'acolyte est une personne qui prête sa force à l'auteur de l'archème et qui selon Lucien François « fait partie du dispositif de pression »<sup>146</sup>. L'agent, lui, est un intervenant qui possède son propre pouvoir, sa propre capacité de sanction. Il possède son propre archème<sup>147</sup>.

Nous allons maintenant proposer des exemples d'archèmes, d'archèmes avec pluralité de destinataires et d'archèmes « étendus » par habilitation.

Dans *Deux hommes dans la ville*, Gino a à maintes reprises affaire à l'inspecteur en chef Goitreau. Celui-ci, en tant que commissaire responsable de la zone où Gino a été réinséré à sa sortie de prison, a un droit de regard sur ce qu'il fait. Ce « droit », Goitreau l'exercera à plusieurs reprises, chaque fois contre la volonté de Gino, mais grâce à une menace implicite : le commissaire a le pouvoir de l'ennuyer et même de le renvoyer en prison. Ainsi s'établit une relation durable entre les deux hommes. Goitreau commence par poser des questions à Gino lors de son passage au commissariat et exige de voir ses fiches de paie. Il lui rend aussi visite sur son lieu de travail. Plus tard, il retient Gino pour un interrogatoire, lui demande de signer un papier, le met en garde à vue face à son refus, puis lui demande à nouveau de signer par l'intermédiaire d'un éducateur (sans quoi il retournerait en garde à vue). Finalement, Gino signe le papier pour pouvoir partir<sup>148</sup>. Nous constatons ici une évolution du système de notification: sur la durée, Goitreau a pu communiquer par sous-entendus, puis de manière plus claire, il a pu essayer plusieurs méthodes, passer de la violence à la douceur, être mieux compris et surtout mieux obéi par Gino *in fine*. Il y a également une mise en garde pour le futur: l'interrogatoire et les documents à signer portent sur la question de savoir si Gino revoit

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>148</sup> *Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973, 49-55<sup>ème</sup> minutes.

d'anciens amis: il est tenu implicitement de le signaler si c'était le cas à l'avenir et aussi de donner toute information dont il disposerait.

Voyons maintenant un exemple d'archème avec pluralité de destinataires : l'exemple du racket organisé par le personnage principal dans *La Scoumoune*<sup>149</sup>. Lorsque la Scoumoune abat un chef de gang, il ordonne à deux des collaborateurs du mort, qui dirigent respectivement un cercle de jeux et un bordel, de lui remettre leurs recettes tous les soirs. Il leur explique qu'il a besoin de cet argent pour faire libérer un ami. Et après les avoir contraints à cacher et à recouvrir de gravas le corps de l'ancien chef, il les informe qu'ils sont complices d'une dissimulation de cadavre, ce qui peut leur coûter une lourde peine de prison. Fort de cette menace, il va chaque soir les voir et, sur un simple geste, obtient la totalité des recettes. Ici, on peut observer une évolution importante du système de notification: un jurème à venir est expliqué à l'avance par des messages préparatoires, qui permettent de gagner du temps et de diminuer le risque que le manège soit compris par quelqu'un qui s'y opposerait. Le fait qu'il y ait deux destinataires est aussi important, car ils discutent entre eux des ordres, de comment les exécuter et de comment chercher à y résister. Dans l'exemple qui nous intéresse, les destinataires tenteront une rébellion, mais l'un abandonnera ce projet. La Scoumoune ne sanctionnera que le plus coupable, envoyant ainsi un message à l'autre, qui le craindra d'autant plus<sup>150</sup>. L. François parle à ce sujet « d'effet latéral »<sup>151</sup>.

Pour décrire le phénomène de l'habilitation, nous avons choisi deux exemples assez courts, l'un mettant en scène le milieu de la prostitution, l'autre le milieu carcéral. Les deux exemples proviennent du même film : *La Scoumoune*.

Dans le premier exemple, Georgia se voit confier la responsabilité de veiller au bon déroulement des choses dans un bordel. Elle est instituée maîtresse de maison et peut donner des consignes aux prostituées. Elle doit aussi rendre compte à la Scoumoune de manière régulière, bien qu'informelle<sup>152</sup>. Elle a un rôle de simple déléguée la plupart du temps, avec une exception notoire : en une occasion, elle fait usage de violence et gifle elle-même une prostituée. Cela rejoint la définition mise en avant *supra*, selon laquelle un délégué peut aussi être à l'occasion un agent, voir un acolyte<sup>153</sup>.

Dans le second exemple, la Scoumoune est en prison et décide de s'asseoir au milieu de la cour pendant l'heure de promenade. Un gardien vient le trouver et, devant son refus de reprendre la marche, l'emmène au sous-sol de la prison, vers le responsable des cachots, qui

---

<sup>149</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 19-21<sup>ème</sup> minutes.

<sup>150</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 31-32<sup>ème</sup> minutes.

<sup>151</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 145.

<sup>152</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972.

<sup>153</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 324.

s'occupe de punir les détenus récalcitrants<sup>154</sup>. Ce gardien, selon nous, occupe une place de délégué dans cet exemple: il a reçu du directeur de la prison le pouvoir de participer à l'émission de jurèmes envers les détenus. Devant un refus, il n'applique pas lui-même la sanction, mais amène le détenu au responsable. Néanmoins, il est clair que dans d'autres circonstances, un gardien de prison est plutôt un agent, c'est-à-dire qu'il possède alors son propre archème, avec son propre pouvoir pour sanctionner<sup>155</sup>. Nous reviendrons sur ces notions plus en détails lors de l'examen de la notion d'agrégat.

En conclusion, cette fois encore, l'archème semble pouvoir être utilisé indépendamment par des policiers ou par des truands. Nous notons une ressemblance : ces deux types de protagonistes délèguent souvent, en utilisant la technique de l'habilitation. En effet, les milieux policiers et criminels connaissent beaucoup de règles de hiérarchie, ils sont donc plus susceptibles de contenir des mécanismes d'habilitation et surtout des agrégats comme nous allons le voir.

---

<sup>154</sup> *La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972, 57<sup>ème</sup> minute.

<sup>155</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 203.

#### 4. Les agrégats : définition et illustrations

Nous avons déjà examiné différentes situations, de plus en plus « évoluées », au départ du jurème. Successivement, le lecteur a pu appréhender la notion de système de notification et de nimbe, la notion d'archème, sorte de complexification du jurème dans la durée ainsi que l'apparition de plus de deux protagonistes dans les exemples, en tant que destinataires et enfin en tant qu'« auteurs », sous forme de délégués du maître de l'archème. Ces évolutions, nous l'avons vu, existent pour mieux décrire la pratique. Or il arrive aussi que plusieurs personnes, chacune avec son propre pouvoir, unissent pour ainsi dire leur force autour d'un même vœu, un même projet. Ces personnes s'entraident et décident que l'archème propre de chacune d'elles va « coopérer » avec les autres<sup>156</sup>.

Ce phénomène s'appelle « agrégat ». Voici la définition que lui donne Lucien François : « ensemble d'archèmes agglutinés (v. *Agglutination*). Les individus qui forment un agrégat peuvent se présenter comme au service les uns des autres ou de l'un d'eux. Dans le premier cas, leur agrégat est *symétrique (coalition)* ; dans le second, il est *polarisé (bande hiérarchisée)*, composée d'un chef et de ses *agents*). L'*agrégat dominateur* se caractérise par le *jurème de suprématie*, interdisant en un lieu donné toute violence physique majeure non autorisée »<sup>157</sup>. Pour la bonne compréhension du lecteur, il importe que celui-ci comprenne ce qu'est « l'agglutination », toujours selon Lucien François : « cohésion de plusieurs archèmes, résultant de ce que le maître de chacun d'eux fait savoir qu'il coopère avec les autres et que les jurèmes et messages jurémiques de ceux-ci sont pertinents pour lui »<sup>158</sup>.

Comme les autres « évolutions » du jurème que nous avons rappelées, cette nouvelle forme plus complexe de technique des conduites d'autrui amène aussi des nouveautés en ce qui concerne le système de notification<sup>159</sup>. Celui-ci se pourvoit de nouveaux artifices. Par exemple, un groupe d'auteurs se présente comme étant resté identique sur la durée, alors que sa composition change régulièrement, il donne alors une fausse impression de continuité et de longévité. Lucien François cite les clubs et les états, parmi les utilisateurs de ce nimbe<sup>160</sup>. Plus intéressant encore, un autre artifice consiste à faire croire que les liens unissant un groupe sont plus solides qu'en réalité, à exagérer la solidité de l'agglutination : c'est la « surapparence »<sup>161</sup>. Parfois, l'artifice va plus loin et le groupe d'auteurs se présente comme s'il n'y avait qu'un auteur principal, lui seul possédant un pouvoir et la possibilité de sanctionner, d'exécuter la menace. Un agrégat est alors présenté comme un archème, c'est l'artifice du « quasi-archème »<sup>162</sup>.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 227-228.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>162</sup> *Ibid.*

L'agrégat est une notion complexe, nous avons choisi de ne pas la développer plus avant, mais d'en donner une fois encore des exemples, afin que le lecteur en possède les bases. Deux exemples ont été choisis dans le film *Les égouts du Paradis*<sup>163</sup>.

Le premier peut être trouvé dans les rapports existants dans la bande réunie autour de Spaggiari. Les amis qu'il a rassemblés autour de lui, dans un premier temps, sont principalement des acolytes (ils lui prêtent leurs forces<sup>164</sup>) ou des délégués suivant le cas. La bande de Marseille par contre, se trouve elle sous la direction de Pierre, il s'agit d'un autre archème, dont Pierre est le maître. Or, Pierre va progressivement mettre son archème au service du plan de Spaggiari. On voit donc apparaître un agrégat polarisé, dont Spaggiari est le chef et Pierre l'agent.

Le deuxième exemple vient de l'examen des rapports entre policiers, à la fin du même film<sup>165</sup>. Au fur et à mesure de la détention de Spaggiari, il est soumis à plusieurs interrogatoires, où chaque groupe de policiers a sa méthode. Certains se donnent une apparence plus gentille, d'autres sont plus mordants, certains le privent de sommeil, etc. Pour nous, ces différents inspecteurs sont chacun maître de leur propre archème et choisissent leur manière de faire pression sur Spaggiari. Ils ont chacun leur propre pouvoir et une certaine indépendance, mais ils concourent tous au même objectif : faire parler le truand. Ils sont aussi tous sous la direction du commissaire : on se trouve dans un agrégat polarisé, où le commissaire est le chef et les inspecteurs ses agents. C'est le commissaire qui aura finalement raison de la résistance de Spaggiari, en le faisant droguer par un policier subalterne.

Cet exemple illustre également la notion de surapparence: en effet, la police semble être forte d'une union très solide, alors que chacun des agents pourrait à tout moment s'en aller, ou être corrompu par Spaggiari et choisir de mettre sa force au service d'un autre objectif. On peut aussi observer, dans les dernières minutes du film, l'artifice du quasi-archème: le commissaire, qui n'était pas intervenu jusque là, alors que différents inspecteurs, de différents services interrogeaient, voire punissaient Albert Spaggiari, monte un plan pour faire parler ce dernier. Pour l'exécution de ce plan, beaucoup d'inspecteurs et de policiers se trouvent dans un bureau avec Spaggiari et se font droguer également. Tout se passe alors comme si le commissaire était seul maître à bord, qu'il avait seul un pouvoir de pression. Cette scène donne l'impression au spectateur qu'il n'y a plus qu'un archème, celui du commissaire<sup>166</sup>.

Une fois de plus, nous avons choisi deux exemples très différents au niveau des auteurs, mais semblables dans leur contenu. Ces deux exemples d'agrégats polarisés, l'un à la mode « truands », l'autre mettant en scène des policiers, visent une fois de plus à démontrer que le

---

<sup>163</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979.

<sup>164</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 323.

<sup>165</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979, 93-97<sup>ème</sup> minutes.

<sup>166</sup> *Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979, 97<sup>ème</sup> minute.

jurème et ses formes évoluées sont des techniques, des instruments, potentiellement au service de n'importe quelle cause, comme le rappelle Lucien François dans plusieurs ouvrages<sup>167/168</sup>.

---

<sup>167</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 322.

<sup>168</sup> P. MARTENS, « Le savant et le juge. Réponse de Lucien François », in. DELRUELLE et G. BRAUCH (sous la direction de), *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du Cap des Tempêtes de Lucien François*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2004, p.171.

## Conclusion : Changer de regard

À travers l'œuvre de José Giovanni, nous avons pu rencontrer une autre vision du monde, toute en nuances de gris, entre légitimité, justice, injustice, violence, honneur. Le réalisateur nous a emmené avec lui, tout d'abord pour un voyage d'apprentissage de la vie, mais surtout pour une critique, une réflexion : mettre en parallèle truands et policiers et demander si, au fond, ils sont si différents et indirectement si la différence d'attitude de la population à leur égard est bien justifiée.

La question qui se pose est bien celle énoncée par Saint Augustin, lors d'un dialogue entre Alexandre le grand et un pirate qu'il a capturé. Lorsqu'Alexandre lui demanda : « "A quoi penses-tu d'infester les mers?" " il riposta avec une franche audace : " Ce que tu penses en infestant l'univers ! Mais parce que j'opère avec un petit navire, on m'appelle brigand ; toi, parce que tu opères avec une grande flotte, Empereur !" »<sup>169</sup>. Et, en effet, quelle est la différence entre l'attitude d'un pirate et celle d'un empereur, si ce n'est l'ampleur du projet ?

Cette anecdote pose aussi la question de la violence, centrale dans l'œuvre de Giovanni, où elle est partout, de tous les côtés. La violence (l'usage de la force) effraie les hommes depuis des siècles, surtout dans son rapport avec le droit mais bien qu'ils s'en accommodent parfois... C'est une des idées défendues par Lucien François dans son ouvrage « La définition du droit »<sup>170</sup>. Mais y a-t-il des violences plus légitimes que d'autres ? Y a-t-il surtout une différence de nature entre la violence de Jacques Batkin qui veut sauver son fils ou la violence de la Scoumoune et celle pratiquée par les policiers, les gardiens, l'état ? Est-ce que la violence des seconds devient, pour une raison ou une autre, autre chose que de la violence ? Est-ce qu'une action peut être, en quelque sorte, « blanchie » de sa violence, par exemple en devenant du « droit » ? À cette question, nous répondons « Non », suivant ainsi la conclusion de Lucien François, dans son ouvrage le Cap de tempêtes, lorsqu'il explique qu'il n'y a pas de différence de nature entre le jurème du brigand isolé et les ordres de l'état moderne, mais seulement une différence de complexité<sup>171</sup>.

Nous souhaitons, en nous appuyant sur la vision acérée de Giovanni, aller plus loin que Lucien François. En effet, en plus de ne pas constater de différence de nature entre les jurèmes émis par des policiers ou des truands, issus du milieu carcéral et policier ou du milieu criminel, nous y voyons même des ressemblances plus grandes que celles qui lient généralement tout type de jurèmes. Nous ne prétendons pas que les jurèmes de policiers et

---

<sup>169</sup> *Cité de Dieu*, L. IV, ch.4, *Œuvres de saint Augustin*, bibliothèques augustiniennes, t. 33, 5<sup>e</sup> série, texte de la 4<sup>e</sup> éd., de B. DOMBART et A. KALB, trad. française de G. Combès, Desclée de Brouwer, 1959 in L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 273.

<sup>170</sup> L. FRANÇOIS, *Le problème de la définition du droit*, Liège, Faculté de Droit, d'Economie et de Sciences sociales de Liège, 1978, p. 137.

<sup>171</sup> L. FRANÇOIS, *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, p. 317.

ceux des truands soient forcément les plus proches que l'on puisse trouver, néanmoins ils ont en commun plus que les conditions nécessaires à l'existence d'un jurème.

Ces ressemblances, cette similitude même, peuvent choquer le lecteur. Néanmoins, c'est le constat de Giovanni et le nôtre : rien d'essentiel, dans les histoires de ces différents films ne permet de différencier avec certitude les stratégies d'un policier pour se faire obéir et celles d'un truand. Ces stratégies, ces manières d'obtenir d'autrui une certaine conduite, nous les avons analysées ensemble dans différents exemples. Nous avons montré, tout au long de la deuxième partie de notre travail, des tendances communes importantes que nous souhaitons remettre en lumière ici, en guise de conclusion.

En effet, dans les exemples tirés des films de Giovanni, on constate dans les deux camps que l'usage de la force et des armes est plus généralisé et que les protagonistes choisissent plus facilement de s'appuyer sur ces moyens. On remarque aussi l'importance de l'organisation hiérarchique, le poids du rôle assigné à chacun. La violence se nimbe souvent, des deux côtés, d'un voile d'honneur et de loyauté envers un groupe de pairs. Enfin, il y a chez les policiers comme chez les truands un postulat d'autorité, à la base de tous leurs choix de communication, qui nous semble typique de personnes habituées à posséder une force certaine, un ascendant sur les autres, voire une arme à la ceinture. Cette autorité très directe qui apparaît fortement dans la notification du vœu et de la menace, diffère des choix de notification qui pourraient être faits, par exemple, lors de la construction d'un jurème émis par un professeur vers un élève.

Par notre travail, nous espérons avoir amorcé chez le lecteur un processus de réflexion sur ce qu'est le droit et sur ses liens avec l'usage de pressions et de violences au quotidien, par les êtres qui nous entourent. Le vrai enjeu pour nous, n'est sans doute pas de garder toujours à l'esprit, dans toutes ses nuances, la philosophie exposée, ce qui est sans doute impossible, mais bien d'avoir fait l'effort de réflexion et de concentration nécessaire pour comprendre le monde de « droit » qui nous entoure. Il ne s'agit pas ici de désespérer, mais plutôt, comme le dit très bien Lucien François, « d'être dupe le moins possible »<sup>172</sup>. Pour nous y aider, Lucien François emploie des mots ; il nous a semblé pertinent de compléter cette démarche en offrant au lecteur des images et des exemples cinématographiques basés sur le réel, puisque directement tirés du vécu de José Giovanni ou de ses pairs. Ces exemples sont pour nous à la fois l'application pratique de la théorie de M. François et le dépassement de cette théorie dans les matières pénales.

En conclusion, le lecteur devrait à l'avenir éviter de tracer une éternelle frontière entre le (bon) droit et le non-droit : une telle ligne de démarcation n'existe pas en tant que telle. Pour nous il n'y a que des êtres humains qui en font obéir d'autres, au moyen de stratégies et

---

<sup>172</sup> M. JACQUEMAIN, « Que pense l'équipage ? Réponse de Lucien François », in E. DELRUELLE et G. BRAUCH (sous la direction de), *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du Cap des Tempêtes de Lucien François*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2004, p.166.

d'artifices comparables, avec ou sans le souhait de promouvoir certaines valeurs. Nous assumons notre position bien que celle-ci puisse paraître extrême.



# Bibliographie

## Références cinématographiques

*La Scoumoune*, José GIOVANNI, France/Italie, 1972.

*Deux hommes dans la ville*, José GIOVANNI, France/Italie, 1973.

*Le Gitan*, José GIOVANNI, France, 1975.

*Comme un boomerang*, José GIOVANNI, France/Italie, 1976.

*Les égouts du paradis*, José GIOVANNI, France, 1979.

*Dernier domicile connu*, José GIOVANNI, France/Italie, 1969.

*Ho !*, Robert ENRICO, France/Italie, 1968.

*Classe tous risques*, Claude SAUTET, France/Italie, 1960.

*Borsalino*, Jacques DERAY, France/Italie, 1970.

*Reportage sur le tournage avec des interviews de José Giovanni et Francis Huster* (bonus du film *Les égouts du paradis* de José GIOVANNI), 1979.

*Making-of* (Bonus du film *Les Aventuriers* de Robert ENRICO), 1968.

*Entretien avec José Giovanni* (Bonus du film *Le Gitan* de José GIOVANNI), 1975.

*Interview de José Giovanni* (Bonus du film *Comme un Boomerang* de José GIOVANNI), 1976.

## Sources papiers

FRANÇOIS L., *Le cap des tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2001, 332 p.

- DELRUELLE E. et BRAUCH G. (sous la direction de), *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du Cap des Tempêtes de Lucien François*, Paris, L.G.D.J., Bruxelles, Bruylant, 2004, 178 p.
- FRANÇOIS L., *Le problème de la définition du droit*, Liège, Faculté de Droit, d'Economie et de Sciences sociales de Liège, 1978, 221 p.
- THIRION N. et PASTEGER D., 7<sup>ème</sup> RENCONTRES DROIT ET CINEMA. *Frontière(s) au cinéma. Proposition de communication : LES FRONTIERES DU DROIT A L'EPREUVE DES FILMS DE MAFIAS*, La Rochelle, 2014, 22 p.
- TOROK J.-P., *Le Scénario. L'art d'écrire un scénario*, Paris, Henri Veyrier, 1988, p. 184.
- THIRION N., *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, 302 p.
- GIOVANNI J., *Mes grandes gueules*, Paris, Fayard, 2002, 534 p.
- GIOVANNI J., *L'excommunié*, Paris, Gallimard, 1958, 189 p.
- GIOVANNI J., *Le gitan. Histoire de fou*, Paris, Gallimard, 1975, 249 p.
- GIOVANNI J., *Mon ami le traître*, Paris, Gallimard, 1977, 209 p.
- POWRIE P., *French cinema: critical concepts in cultural and media studies*, t. I, New York, Routledge, 2013, p. 95.
- ZIMMER J., *Les grandes affaires judiciaires du cinéma*, Paris, Nouveau Monde, 2013, p. 140-143.
- FERRARI A. (sous la direction de), *Le poing dans la vitre. Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 537-596.
- BINH N.T. et RABOURDIN D., *Sautet par Sautet*, Paris, éditions de la Martinière, 2005, 384 p.
- MATTEI J.-P., *Corse, la Corse et le cinéma. 50 ans de cinéma parlant (1929-1980)*, Bonchamps-lès-laval, éditions Alain Piazzola, 2008, p. 190-191.
- BOSSENA C. M. et DEHEE Y., *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 397.
- PALACIOS J., *Euronoir : Seria negra con sabor europeo*, Madrid, éditions Jesùs Palacios, 2006, p. 126-131.
- OPLUSTIL K., « Mit vollem Risiko », in RITZER I., *Polar – Französischer Kriminalfilm*, Mainz, Bender Verlag, 2012, p. 92-102.
- X., *Cinéma Français. L'âge d'or*, Paris, éditions Atlas, 1996, p. 67.

## Sources internet

<http://www.allocine.fr/>

[www/cinematek.be](http://www.cinematek.be)

[ulg.ac.be/primo library/libweb](http://ulg.ac.be/primo_library/libweb)

<http://criminocorpus.revues.org/> (consultation de l'article : Cotelette P., « Philippe Combessie, *Sociologie de la prison* », *Lectures* [En ligne], Les comptes rendus, 2009).

<http://lectures.revues.org/875> (consultation de l'article: RENNEVILLE M., *Le criminel né : imposture ou réalité ?*).

