

*Des films*

Manouk Borzakian

18 août 2009

## Public Enemies [Michael Mann]



Crépusculaire. Voilà sans doute l'adjectif qui qualifie le mieux le dernier opus de [Michael Mann](#). Malgré les réparties ironiques de John Dillinger - Johnny Depp - on retrouve très vite la noirceur, l'ambiance glauque de *Heat*. On se prend même à être un peu inquiet que le cinéaste se soit contenté de transposer l'éternel affrontement gangster-de-haut-vol-contre-flic-d'élite de Los Angeles à Chicago et des années quatre-vingt-dix à celles de la Grande Dépression. Et, de fait, certains thèmes de ses précédentes réalisations ne manquent pas de ressurgir. Ainsi des deux personnages principaux. Tout semble les opposer, avec un Johnny Depp qui cabotine à souhait tandis que Christian Bale s'efface autant qu'il peut derrière son air de premier de la classe et sa voix monocorde. Il apparaît pourtant très vite à travers le montage, et plus encore lors d'une scène nocturne durant laquelle on ne sait plus distinguer les agents du FBI des truands, qu'ils ne sont que les deux faces d'une même pièce.

Crépusculaire, donc. D'abord parce qu'on assiste à la chute annoncée de Dillinger, trop insouciant, trop gourmand et trop amoureux pour ne pas finir par se brûler les ailes. Mais surtout car c'est la fin d'une époque dont il est question tout au long de ces deux heures et quart. La déchéance de Dillinger, bandit au grand cœur et séducteur, se veut la métaphore d'un changement radical de la société nord-américaine, symbolisée par la métamorphose du grand banditisme. Alors que Dillinger et d'autres figures célèbres comme "Baby Face" Nelson en sont encore à braquer des banques pour quelques dizaines de milliers de dollars - des broutilles, en somme - et échanger des rafales de fusils mitrailleurs avec le tout jeune FBI, des rivières d'argent coulent dans les mains de truands d'un nouveau style, inauguré par le mythique Al Capone. La fortune de ces derniers ne vient plus des coffres blindés mais de

trafics divers et de courses de chevaux truquées. Un peu à la manière des peintres futuristes, Mann partage avec le spectateur sa fascination pour les machines, particulièrement les plus grosses et les plus bruyantes. Celles-ci symbolisent la civilisation industrielle que le réalisateur semble décrire avec nostalgie. Ce dernier regrette probablement un peu les gangsters à l'ancienne, plus proches des *outlaws* du Far-West que des mafieux poursuivis par Eliot Ness. Au premier rang de ces machines, les armes, principal ingrédient d'un film de gangsters. On ne compte pas les fusillades qui ponctuent le film : les balles ne cessent de crépiter, les douilles pleuvent autour des personnages et la caméra s'attarde longuement sur les murs amochés des banques et des pénitenciers, les brisures de vitres des voitures et, surtout, les blessures béantes. Au premier rang desquelles la mare de sang dans laquelle meurt Charles " Pretty Boy " Floyd, première victime de la volonté inflexible de l'agent Melvin Purvis. Le tout dans un bruit assourdissant de détonations qui ne s'interrompt que le temps de quelques scènes, pour reprendre avec plus de vigueur... et culminer dans le silence inquiétant de la mise à mort de Dillinger.

Mais les machines qui intéressent le plus le réalisateur sont celles qui permettent de se déplacer. Tandis que les voitures des gangsters sont fines et rapides, l'arrivée à Chicago de deux *rangers* venus épaulés le FBI s'ouvre sur l'entrée en gare quasi-baroque d'une locomotive filmée de manière à lui donner un air gigantesque, qui s'arrête face au spectateur, avec gros plan sur la mécanique implacable des bielles. L'aspect le plus frappant du film tient à la manière dont ces véhicules omniprésents parcourent des espaces en grande partie occultés, volontairement ignorés par la mise en scène. Les lieux de *Public Enemies* sont peu nombreux et surtout très typés. Des banques immenses dont on ne voit que l'intérieur et la porte d'entrée, un pénitencier perdu dans le désert et des fermes ou auberges cachées dans des forêts, qui servent de " planques " aux truands. Entre ces lieux, rien ou presque. On a beau passer beaucoup de temps en voiture, jamais la caméra ne prend de hauteur et seules quelques images percent à travers les vitres. De même, prisons, pénitenciers et autres fermes sont filmées d'aussi près que possible. On n'aura donc droit qu'à quelques fragments de paysages, jamais de vue d'ensemble ni de points de repère pour situer l'action. Sans doute est-ce de la sorte que le cinéaste résume l'" espace vécu " de Dillinger, qui est en réalité, de manière tragique, un espace de la réclusion. On n'a jamais vu autant de portes s'ouvrir et se fermer dans un film, portes blindées, grilles de cellules - plusieurs dialogues se jouent à travers des barreaux, notamment la première rencontre entre Dillinger et Purvis, encore une auto-référence évidente à *Heat* - ou encore grillages imposants des coffres-forts à dévaliser. Et lorsque ceux que la société tient enfermés s'échappent en franchissant cette multitude de portes et grillages - l'évasion de Dillinger est un véritable chef d'œuvre -, c'est pour se griser de vitesse et trouver dehors une nouvelle forme d'enfermement, dans quelques lieux presque identiques entre eux, puisque toutes les banques semblent construites à peu près sur le même modèle, que toutes les planques se ressemblent, et qu'il n'est jamais possible d'en sortir vraiment.

Compte-rendu : Manouk Borzakian (université Paris-Sorbonne)