

Les frontières du droit à l'épreuve des films de mafias¹

Nicolas THIRION,

Professeur ordinaire à l'Université de Liège,

et

David PASTEGER,

Collaborateur scientifique de l'Université de Liège,

Substitut du Procureur du Roi de Liège

S'il est une frontière que la théorie du droit, tout au long de son histoire, n'a cessé d'explorer, c'est bien celle qui sépare le droit du non-droit. La question « qu'est-ce que le droit ? » a suscité presque autant de réponses que d'auteurs pour en traiter². Or sa résolution est essentielle pour délimiter exactement le champ de l'expérience juridique, par rapport à d'autres territoires – par exemple, ceux de la morale, du contrôle social ou bien encore des mécanismes de conditionnement des comportements. Ainsi, lorsque Jean Carbonnier dénie au prétendu droit international sa juridicité au motif que les violations dont il fait l'objet ne sont généralement pas sanctionnées³, il semble tracer la frontière en recourant au critère de la sanction organisée pour déterminer ce qui relève du droit et ce qui, au contraire, en est exclu. En revanche, lorsque quelque autorité de l'Église catholique ou quelque autre autorité religieuse conteste la valeur juridique d'une loi étatique autorisant le divorce, dépénalisant l'avortement ou l'euthanasie ou ouvrant l'institution matrimoniale à des couples de personnes de même sexe au motif qu'elle porterait atteinte aux valeurs fondamentales instituées par l'ordre divin ou naturel, elle établit une ligne de démarcation fondée sur un critère radicalement différent pour évaluer la juridicité d'un impératif – en l'occurrence, sa conformité à une valeur ou à un ensemble de

1. Les auteurs expriment leurs plus vifs remerciements à Catherine Barsics, collaboratrice scientifique de l'Université de Liège, pour sa relecture attentive et ses nombreuses suggestions. Il va de soi que toute erreur dont ce texte resterait entaché est de l'entière responsabilité des auteurs.

2. H. L. A. Hart, *Le concept de droit*, trad. fr. M. Van de Kerchove, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint Louis, 1980, p. 13.

3. J. Carbonnier, « L'hypothèse du non-droit », *Archives de philosophie du droit*, 1963, repris in *Flexible droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*, 10^e éd., Paris, LGDJ, 2001, p. 25 et s.

valeurs prédéterminé⁴. En creux, se dessine donc un désaccord fondamental sur ce qu'est le droit, qui constitue probablement le terreau sur lequel se sont développées les controverses les plus aiguës dans le domaine de la théorie du droit.

Ce désaccord peut être ramené à l'alternative suivante, étant entendu qu'entre les deux termes de cette dernière, s'étend une palette presque infinie de variations et de nuances : la spécificité du droit réside-t-elle dans l'ordre de contrainte spécifique que celui-ci réalise, quelle(s) que soi(en)t la ou les valeur(s) poursuivie(s) par ce dernier, ou bien tient-elle aux finalités que, par son essence même, le phénomène juridique devrait poursuivre (par exemple, la justice, le maintien de l'ordre, la protection de la dignité humaine) ou, à tout le moins, ne pas contrarier ? Du point de vue de la fonction ontologique de la théorie du droit⁵, s'opposeraient ainsi les approches de type juspositiviste, acquises au premier terme de l'alternative, et celles de type jusnaturaliste, acquises au second. En dépit de l'impossibilité, ressentie de longue date, de dégager une unanimité à propos de la valeur, ou du système de valeurs, à l'aune de laquelle, ou duquel, mesurer la juridicité d'une norme ou d'un système de normes, la seconde tendance domine largement la théorie du droit aux États-Unis d'Amérique et en Europe depuis la fin de la seconde guerre mondiale. C'est pourtant à la première d'entre elles que nous suggérons de se rallier, afin d'en illustrer la pertinence à partir d'un échantillon d'œuvres cinématographiques qui ont contribué à l'émergence d'un genre à part entière : celui des films de mafias⁶.

Premier film d'une trilogie fameuse entre toutes, *The Godfather*⁷ s'ouvre sur un dialogue entre Don Vito Corleone (Marlon Brando), le parrain, et Bonasera (Salvatore Corsitto), le croque-mort. Bonasera est assis face au bureau de Vito Corleone, dans la pénombre. Face à la caméra, il confie au parrain que sa fille, victime d'une tentative de viol, a été sauvagement molestée par ses agresseurs : « Je suis allé à la police, comme un vrai Américain. On a fait un procès aux deux types. Le juge les a condamnés à trois ans de prison, avec sursis. » Il hausse le ton : « Avec sursis ! Ils ont été libérés le jour même ! Je regardais la Cour comme un idiot. Et ces deux salauds m'ont souri. » Son timbre de voix se fait plus solennel : « J'ai dit à ma femme que, pour que justice soit faite, il faut aller voir Don Corleone. » Après un court instant de silence, son interlocuteur répond d'une

4. Sur ce rapprochement, v. P. Gothot, « Le non-droit. Précautions introductives » in *L'hypothèse du non-droit. Actes du XXX^e séminaire de la Commission Droit et Vie des Affaires*, Liège, Coll. scientifique de la Faculté de droit, 1978, p. 11 et s.

5. Pour reprendre l'expression de N. Bobbio, *Teoria della scienza giuridica*, Torino, Giappichelli, 1950, p. 9.

6. Nous entendons le terme mafias dans un sens large – non pas donc uniquement l'organisation criminelle historiquement identifiée par ce terme à l'origine (en l'occurrence, la sicilienne) mais bien toute organisation structurée en vue de retirer des bénéfices d'activités considérées comme criminelles par l'État (ou les États) sur le territoire duquel (desquels) elle se meut.

7. F. Ford Coppola, *Le Parrain* (États-Unis, 1972).

voix caverneuse, empreinte d'un accent italien prononcé : « Pourquoi être allé à la police ? Il fallait d'abord venir me voir. » Bonasera s'approche de Corleone, se penche et lui murmure à l'oreille : « Je souhaite qu'ils meurent (...) je demande justice. » Un contre-champ permet de découvrir le visage de Corleone. Homme d'âge mûr, à l'apparence soignée, il répond après un discret hochement de tête : « Où serait la justice ? Votre fille est toujours en vie. » Bonasera rétorque : « Alors, qu'ils souffrent autant qu'elle souffre. Combien dois-je payer ? » Corleone se lève lentement et se dirige vers la fenêtre, dos à son interlocuteur et à la caméra : « Bonasera (...) Bonasera, pourquoi me parlez-vous avec aussi peu de respect ? » S'approchant ensuite du croque-mort, il poursuit : « Si vous étiez venu comme un ami, ces voyous seraient déjà punis. Et si vous aviez des ennemis, alors, ils seraient mes ennemis... ». Pointant son vis-à-vis du doigt, il ajoute : « ... et ils vous craindraient. » Après une courte hésitation, d'un air repentant, Bonasera répond : « Soyez mon ami. » Avant d'incliner profondément la tête en signe de soumission, il ajoute : « Parrain. » Corleone lui tend alors une main que Bonasera saisit puis embrasse. « Bien », lâche enfin Vito Corleone en enlaçant son interlocuteur. Puis, le guidant vers la sortie, il lui indique : « Un jour peut-être, je vous demanderai une faveur. Mais, en attendant ce jour, je vous offre ce service pour les noces de ma fille. » Il ouvre la porte et, d'un signe de la main, invite Bonasera à quitter la pièce. S'adressant ensuite à son avocat et principal lieutenant Tom Hagen (Robert Duvall), Corleone commande : « Confie l'affaire à Clemenza. Je veux des gens sûrs qui ont la tête froide. On n'est pas des assassins en dépit de ce que dit ce croque-mort. »

Confronté à ce qu'il estime être une défaillance du pouvoir judiciaire de l'État, Bonasera s'adresse, pour que justice soit rendue, à une autre organisation qui dispose, elle aussi, des moyens et d'une structure destinés à sanctionner les comportements jugés contraires aux règles qu'elle édicte : la mafia nord-américaine. Faut-il voir dans ce désaveu de la justice étatique l'adhésion concomitante à un ordre juridique concurrent, celui de la famille Corleone, désormais investie du pouvoir de prescrire à Bonasera, nouveau sujet de droit, des normes de comportement (« Un jour peut-être, je vous demanderai une faveur ») et, le cas échéant, d'en sanctionner le non-respect ? Est-ce à dire que les messages normatifs issus d'une organisation criminelle peuvent, à l'instar des lois promulguées par l'État, être appréhendés comme des normes juridiques ?

À partir du moment, en effet, où la juridicité d'une norme ou d'un système de normes ne tient pas à sa conformité ou à sa compatibilité avec une valeur ou un ensemble de valeurs, qu'est-ce qui permet de distinguer le commandement de l'État, considéré la plupart du temps comme incontestablement juridique, de celui d'une mafia, voire de l'injonction du brigand (La bourse ou la vie !). Tel est ce que Bobbio appelle « le cap des Tempêtes de toute théorie juspositiviste du droit⁸ ».

8. N. Bobbio, « Kelsen e il problema del potere », *Rivista internazionale di filosofia del diritto*, 1981, p. 549 et s., spéc. p. 564 et 568.

Or, un ouvrage de Lucien François⁹ entreprend de pousser cette conception juspositiviste au bout de sa logique, de telle manière que le rapprochement d'institutions souvent présentées comme antinomiques (en particulier, l'État et les organisations criminelles) laisse apercevoir, sur le plan des techniques de pouvoir utilisées, des analogies saisissantes. Les films de mafias fournissent, de ce point de vue, des exemples de nature à conforter davantage encore, nous semble-t-il, la vision défendue dans les lignes qui suivent.

Nourrir un propos aussi peu répandu, quoi qu'on puisse en penser, d'illustrations empruntées à ces films de genre paraît d'autant plus pertinent que les organisations criminelles entretiennent avec le cinéma des rapports ambigus qui esquissent une autre frontière aux limites parfois perméables : celle qui sépare la réalité de la fiction. Quoiqu'indéniablement romanesques, les films ayant pour sujet des organisations mafieuses n'en sont pas moins le reflet d'une certaine réalité. Minutieusement documentés, leurs scénarios s'inspirent d'événements réels qu'ils tendent à restituer fidèlement, à l'image de celui de Mario Puzo pour la trilogie *The Godfather*, dont le roman éponyme s'appuie sur les anecdotes amassées par l'auteur alors qu'il était journaliste. Ainsi, lorsque Francis Ford Coppola tourne l'emblématique tentative d'assassinat de Vito Corleone devant un marchand d'oranges, deux anciens *mafiosi* se trouvent, derrière la caméra, aux côtés du réalisateur¹⁰. De même, *Donnie Brasco*¹¹ retrace l'histoire authentique de Joseph Pistone, agent du F. B. I.¹² infiltré dans les milieux mafieux newyorkais, interprété à l'écran par Johnny Depp. Le film reproduit certains dialogues directement issus des enregistrements capturés furtivement par l'agent lors de ses missions d'infiltration. Mafieux repent, Henry Hill a participé à l'écriture du film *Goodfellas*¹³, qui met en scène sa propre vie. Adapté au cinéma par Matteo Garrone, *Gomorra*¹⁴ de Roberto Saviano¹⁵, qui tient plus du récit journalistique que de la fiction romanesque, offre pour sa part une époustouflante description, par le menu, du fonctionnement de la *Camorra* napolitaine. La publication originale du récit, en 2006, a contraint son auteur à quitter Naples pour vivre sous constante protection policière. Si ces différentes œuvres littéraires et cinématographiques trouvent ainsi leur source d'inspiration dans la réalité des coutumes et pratiques mafieuses, qu'elles reflètent à l'écran, l'inverse n'en est pas moins vrai. En effet, comme en témoigne Roberto Saviano, le cinéma des Coppola, De Palma et autres Scorsese n'est pas sans influence sur les agissements et l'attitude des camorristes eux-mêmes. L'adaptation cinématographique de Matteo Garrone

9. L. François, *Le cap des Tempêtes. Essai de microscopie du droit*, Paris/Bruxelles, L.G.D.J./Bruylant, 2001 (2^e éd. 2012, avec une préface de P. Mayer).

10. T. Adler, *La Mafia à Hollywood*, Paris, Nouveau Monde éditions, 1999.

11. M. Newell, *Donnie Brasco* (États-Unis, 1997).

12. *Federal Bureau of Investigation*.

13. M. Scorsese, *Les Affranchis* (États-Unis, 1990).

14. M. Garrone, *Gomorra* (Italie, 2008).

15. R. Saviano, *Gomorra*, Paris, Gallimard, 2007.

montre ainsi deux jeunes camorristes s'introduisant, à proximité de Naples, dans une villa bâtie sur le modèle de celle qu'occupe Tony Montana (Al Pacino) dans *Scarface*¹⁶. Dans la salle de bains, ils miment la célèbre scène où, depuis son bain de mousse, une arme à la main et le cigare au bord des lèvres, Montana décrit ses ambitions mégalomanes à son épouse (Michelle Pfeiffer). De manière plus générale, l'ouvrage explique de quelle manière les camorristes empruntent le langage, les gestes et les comportements des héros de films de mafias. La fiction rattrape ici la réalité. Mieux même, elle contribue à donner à cette dernière des lettres de noblesse, aux yeux de certains en tout cas, et, par voie de conséquence, à lui conférer une certaine respectabilité. De nombreuses représentations cinématographiques conforteront ainsi l'hypothèse sous-jacente à la présente contribution.

Dans un premier temps, nous nous efforcerons, à partir de la démarche analytique de Lucien François, de découvrir ce qui constitue peut-être la particule élémentaire du phénomène juridique, en en identifiant, d'une part, l'élément absolument nécessaire et, d'autre part, ce qui s'y rencontre certes la plupart du temps mais pas toujours et qui, à ce titre, peut être qualifié de contingent. Dans un second temps, nous ambitionnerons de montrer de quelle manière ceux-ci participent tout autant de l'organisation et du fonctionnement des plus importants groupes mafieux que d'institutions généralement perçues comme plus honorables, à l'instar des États.

La particule élémentaire du phénomène juridique : l'élément nécessaire (le jurème) et l'élément contingent (le nimbe)

Alors que la notion de jurème vise le cœur même de l'impérativité d'un commandement, notamment en raison de la menace de sanction qui l'accompagne en vue de décourager la désobéissance, celle de nimbe renvoie à la dimension apologétique qui colore la plupart du temps le langage, verbal ou non verbal, que l'émetteur d'un impératif utilise à propos de lui-même ou de ses commandements.

Le jurème

Les premières scènes de *The Godfather* se déroulent au cours de l'été 1945. À l'occasion du mariage de sa sœur, Michael Corleone (Al Pacino) présente sa nouvelle compagne, Kay Adams (Diane Keaton), à la famille. Il explique à Kay comment son père, Vito Corleone, a aidé Johnny Fontane (Al Martino), chanteur hollywoodien, à démarrer sa carrière. Fort de ses premiers succès, Fontane souhaitait se libérer d'un contrat qui l'enfermait dans un groupe de moindre envergure :

16. B. De Palma, *Scarface* (États-Unis, 1983).

« Johnny Fontane est le filleul de mon père. Mon père est allé voir le leader du groupe et lui a offert dix mille dollars pour libérer Johnny. Il a refusé. Le lendemain, mon père est retourné le voir avec Luca Brasi. Une heure plus tard, Johnny était libéré contre un chèque de mille dollars. » Lorsque Kay demande à Michael comment son père s'y est pris, il répond : « Il lui a fait une offre qu'on ne peut refuser. Luca Brasi pointait une arme sur sa tête et mon père lui a laissé le choix entre apposer sa signature ou sa cervelle sur le contrat. » Nonobstant la simplicité de la scène décrite par Michael Corleone (un face-à-face entre Vito Corleone, accompagné pour la cause par un Luca Brasi doté d'une arme singulièrement dissuasive, et le leader du groupe auquel appartenait Fontane), cinq éléments apparaissent déjà pour constituer ce que Lucien François appelle un jurème¹⁷ :

– un certain type de pouvoir : celui qui veut que le destinataire d'une injonction se conforme à cette dernière doit en effet d'abord disposer d'un pouvoir consistant en la capacité de persuader celui-ci qu'il sera en mesure de lui infliger ou de lui faire infliger une sanction dans l'hypothèse où il n'obéirait pas et il n'adopterait pas la conduite exigée. Tel est, en réalité, le pouvoir du gangster qui brandit une arme ou, tout au moins, ce que l'on peut croire telle. Il n'est pas nécessaire, en revanche, que la sanction puisse effectivement être infligée en cas de désobéissance : peut-être l'arme brandie n'est-elle, après tout, qu'une arme factice, un pistolet pour enfants par exemple. Du reste, l'émetteur de l'injonction peut disposer de ce pouvoir directement ou par l'entremise d'un « acolyte¹⁸ », tout entier dévoué à la volonté de son patron et qui constitue comme le prolongement armé de celui-ci (ici Luca Brasi). En tout état de cause, dès lors que le destinataire de l'injonction est persuadé que la sanction peut pleinement être mise en œuvre, cette conviction suffit à caractériser le pouvoir en cause. Ce pouvoir consiste donc en une capacité de pression par menace de sanction et, constatons-le d'emblée, ce pouvoir est en grande partie tributaire du psychisme de l'individu sur lequel il s'exerce.

C'est à une telle capacité de pression par menace de sanction que la famille Corleone doit son irrésistible ascension. Les célèbres « offres qu'on ne peut pas refuser » de Vito Corleone lui ont en effet valu de passer, en l'espace de quelques années, du statut de jeune orphelin immigré à celui de parrain de la plus influente organisation criminelle newyorkaise. Invité au mariage de Connie Corleone (Talia Shire), Johnny Fontane profite de sa présence à New York pour demander une nouvelle faveur au parrain. Il souhaite obtenir un premier rôle au cinéma afin de relancer sa carrière. Jack Woltz (John Marley), le producteur du film convoité par Fontane, refuse de lui confier le rôle. Le parrain charge alors Tom Hagen (Robert Duvall), l'avocat de la famille, de faire à Woltz « une offre qu'on ne peut refuser ». Hagen se rend en Californie pour rencontrer Woltz. L'avocat explique

17. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 49-66.

18. Pour reprendre le terme même utilisé par L. François.

qu'un ami de Fontane sollicite du producteur une faveur, à savoir qu'il offre le premier rôle de son film au chanteur. En échange, l'ami de Fontane promet de prémunir Woltz d'importantes déconvenues à la veille du tournage : des difficultés avec les syndicats et un problème de santé de l'actrice principale (*a contrario* : en cas de refus, ces difficultés risquent au contraire de pleuvoir sur le tournage ; il s'agit donc bien d'exercer sur le destinataire une pression par menace de sanction) ;

– la conscience, la sensibilité et l'exposition du destinataire de l'injonction : le destinataire de l'injonction du brigand doit avoir conscience du risque de sanction qui pèse sur lui en cas de résistance ; il doit par ailleurs y être sensible, en ce sens que la menace proférée ne peut lui être indifférente (le suicidaire rencontrant le gangster sur le chemin qui le mène au bord du fleuve où il a l'intention de se noyer constituerait, à cet égard, un contre-exemple presque trop beau pour être vrai). De surcroît, il doit se trouver exposé, en ce sens qu'il ne doit pas être hors de portée du pouvoir qui le menace. En effet, le destinataire d'une injonction n'a pas seulement le choix entre l'obéissance, pour éviter la sanction, et la désobéissance, au risque de se voir infliger la sanction promise ; une troisième voie consiste à se mettre hors de portée du pouvoir qui le menace (ainsi, les dissidents de régimes totalitaires qui choisissent la voie de l'exil ou les opposants à un régime arrêtés qui, plutôt que de donner les noms des membres de leur groupe sous peine de torture, préfèrent le suicide rompent, ce faisant, l'exposition qui les assujettissait à la pression par menace de sanction).

Le producteur Woltz paraît manifestement insensible, dans un premier temps, au chantage de Tom Hagen. Ni la perspective d'une action syndicale, ni l'intégrité physique de l'actrice ne semblent émouvoir le cinéaste. Il réplique : « Ce ne sont pas ces sales rituels de merde puant le macaroni pas frais qui me font peur. » Dans un second temps toutefois, le producteur Woltz décide de se renseigner au sujet de Hagen. Ayant appris qu'il s'agit d'un proche de la famille Corleone, il prend conscience du pouvoir dont dispose son interlocuteur pour mettre en œuvre les menaces. Woltz invite alors l'avocat dans sa villa pour rediscuter de l'affaire, tout en lui faisant visiter notamment son écurie de chevaux de course. Sous un jour nettement plus chaleureux, le cinéaste s'étonne que Hagen n'ait pas immédiatement mentionné qu'il travaillait pour Corleone. Hagen répond qu'il ne révèle le nom de son employeur qu'en cas de nécessité. Malgré la courtoisie de façade et ses protestations de respect pour Corleone, Woltz n'en continue pas moins de refuser d'engager Fontane : un différend d'ordre sentimental l'oppose en effet à ce dernier. Le lendemain matin suivant la visite de Hagen, Woltz s'éveille dans un pyjama en satin maculé de sang. Soulevant ses draps, il découvre la tête de son cheval au fond du lit. La carrière de Fontane est relancée, le producteur semblant désormais sensible aux exigences qui lui ont été communiquées ;

– un dispositif de pression destiné à combattre la résistance à un vœu : la capacité de pression par menace de sanction doit être mise au service d'une

finalité déterminée. Il s'agit d'amener le destinataire de l'injonction à adopter la conduite exigée. Par conséquent, il ne peut s'agir de mettre en œuvre des mécanismes de pression destinés à assouvir une cruauté gratuite. L'objectif est de placer le destinataire de l'injonction devant ses responsabilités, en ce sens que la menace brandie reste liée à une hypothèse dont la réalisation dépend en fin de compte de lui : ou bien il s'exécute et échappe à toute sanction, ou bien il résiste et il s'expose alors à la sanction dont on l'a préalablement menacé (cette sanction elle-même, annoncée voire mise en œuvre en cas de désobéissance, pouvant il est vrai déployer alors des trésors de cruauté). Les pratiques du clan Corleone n'ont d'autre objectif que d'obtenir de leurs obligés des comportements déterminés – qu'il s'agisse de délier quelqu'un de son contrat ou bien d'engager un artiste à la carrière déclinante – qu'il est de la responsabilité des destinataires d'adopter ou non ;

– un vœu perçu comme impératif et, partant, comme catégorique : l'impérativité implique que le vœu soit présenté comme catégorique, c'est-à-dire comme indépendant de ce que le destinataire désire. Cela étant, l'émetteur ne demande souvent pas mieux que d'être obéi de plein gré par les destinataires du vœu. Ainsi en est-il, par exemple, de l'interdiction de tuer découlant des lois pénales de la plupart des États : beaucoup d'entre nous appliquent spontanément ce vœu sans ressentir le dispositif de pression par menace de sanction qui accompagne ce dernier. En somme, il va de soi, pour un nombre très important d'individus, qu'il ne faut pas tuer. Le dispositif de pression ne se fait sentir qu'à l'égard de ceux que le projet de tuer effleurerait. Il en va de même pour les commerçants rackettés par une mafia et qui se plient spontanément aux exigences formulées. Dans bien des cas donc, le dispositif reste dormant. On pourrait alors résumer la situation de la manière suivante : les destinataires du vœu impératif doivent obéir de gré ou de force (et tant mieux si c'est immédiatement de plein gré).

Ainsi, au cours de sa seconde entrevue avec Hagen, Woltz mentionne qu'il est prêt à obéir spontanément aux requêtes de Don Corleone, sous la seule réserve de l'engagement de Fontane ; aucune force contraignante n'aurait alors à être mise en œuvre pour obtenir du producteur le comportement requis.

– l'évidence ou, à défaut, la notification du vœu et de la menace : « Il ne peut exister de pression par menace dans le sens d'un vœu si la menace et le vœu ne sont pas ou ne sont plus connus.¹⁹ » Il faut donc qu'au moins une autre personne que l'émetteur ait connaissance à la fois du vœu et de la menace. Est-ce à dire que cette exigence de connaissance impose nécessairement une communication verbale ou écrite ? Pas nécessairement. Les procédés de notification du vœu et de la menace sont innombrables et, même, potentiellement infinis. Ils peuvent aller du tacite (ainsi, dans une file d'attente, point n'est besoin que ceux

19. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 62.

qui nous précèdent nous avertissent explicitement de leur vœu de n'être pas dépassés par les suivants) à la réglementation la plus détaillée (une quelconque loi portant dispositions diverses en matière économique, sociale ou fiscale, publiée au *Journal officiel de la République française*, par exemple). Entre les deux, il existe de multiples degrés, allant du demi-mot à la communication par gestes (à l'instar du policier qui, en levant la main, ordonne aux automobilistes de s'arrêter), en passant par le port d'insignes ou d'uniformes particuliers (à nouveau, le policier).

La mésaventure du producteur Woltz combine ainsi différentes techniques de notification, tantôt du vœu, tantôt de la menace. Il s'est d'abord vu notifier verbalement le vœu de la famille Corleone mais y a résisté, faute d'être suffisamment sensible aux menaces proférées. C'est seulement après avoir, dans un deuxième temps, pris conscience du dispositif de pression dont dispose son interlocuteur et, surtout, après avoir été à nouveau exposé, de manière tacite mais pour le moins saisissante, à une menace à laquelle il ne peut rester insensible que Woltz cède enfin à la requête des Corleone.

Afin de faire connaître les vœux impératifs et les menaces qui les accompagnent, s'est donc développée une palette presque infinie de procédés de notification. Ces différents procédés peuvent du reste s'appliquer distinctement au vœu et au dispositif de pression qui l'accompagne, l'un pouvant, par exemple, être tacitement exprimé et l'autre pas (par exemple, le dirigeant d'entreprise notoirement autoritaire peut se borner à formuler un vœu sans avoir besoin d'explicitement le risque de sanction en cas de désobéissance ; en sens inverse, le Code pénal se borne à punir d'une peine d'emprisonnement le faux et l'usage de faux, sans préciser préalablement – car le vœu est au fond déjà tout entier compris dans le dispositif de pression – qu'il est interdit de réaliser des faux ou de faire usage de faux). Le caractère plus ou moins développé de la notification dépend en particulier de la connaissance que le destinataire d'un vœu accompagné d'un dispositif de pression a préalablement du contenu de certains messages qui préparent, en quelque sorte, l'émission de ce vœu (à l'image du policier qui lève la main ou de l'usage dans le cas de la file d'attente : il faut que, préalablement, le sens à donner au geste du policier ou la règle de courtoisie selon laquelle on ne peut dépasser dans une file ait été préalablement inculqué, d'une manière ou d'une autre, aux sujets). On dira alors que le vœu et sa menace ont été précédés d'un ensemble de messages préparatoires, qui constituent autant de jurèmes virtuels²⁰.

Si elle est adéquatement préparée, la notification peut même se passer de toute forme de communication verbale ou gestuelle, comme l'illustre une scène de *The*

20. Ainsi procèdent les rédacteurs de textes législatifs ou administratifs de portée générale, qui recourent la plupart du temps à des énoncés de type hypothétique : « si A, alors vous devez B ». Aussi longtemps que l'événement A ne s'est pas produit, il n'y a pas jurème à proprement parler. Ce n'est qu'au moment où celui-ci survient que les destinataires d'un impératif légal ou réglementaire doivent adopter le comportement exigé et que se crée alors, mais alors seulement, une situation proprement jurémique.

*Godfather: Part II*²¹. À la fin des années 1950, pensant à tort que Michael (le fils de Vito, devenu le parrain de la famille Corleone) a tenté de le faire assassiner, Frank Pentangeli (Michael V. Gazzo), ancien complice de Vito Corleone et désormais à la tête de sa propre famille new-yorkaise, choisit de tout révéler à la Commission du Sénat chargée d'enquêter sur l'organisation criminelle de la famille Corleone. Celle-ci doit donc réduire Pentangeli au silence mais ne peut l'atteindre, car il est placé sous la protection du F.B.I. La menace et sa sanction seront communiquées à Pentangeli sans le moindre mot ou geste. Il suffira que ce dernier, au moment d'entrer dans la salle d'audience, croise le regard de son frère, autour de qui sont venus s'asseoir Michael Corleone et son avocat Tom Hagen, pour qu'il modifie son témoignage et blanchisse Michael de tout chef d'inculpation.

Une fois ces cinq éléments réunis, la situation suivante se présente donc :

« une 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 sanction²² ».

C'est à cette configuration que Lucien François réserve le néologisme jurème. Pourquoi n'avoir pas plutôt employé les termes traditionnels de droit ou bien encore d'impératif ou de norme juridique ? Précisément parce que les controverses pluriséculaires sur la définition de ce que l'on entend par ces termes ont à ce point obscurci les esprits que leur familiarité apparente occulte la profonde ambivalence qui les affecte désormais. Empruntant à la méthode des sciences exactes, Lucien François recourt donc à un néologisme auquel il confère une définition conventionnelle, afin d'éviter les errements et les ambiguïtés qui pourraient résulter du recours aux vocables habituels : ce qu'il perd peut-être en élégance du style, il le gagne incontestablement en précision. Un autre avantage attaché au fait d'éviter l'utilisation des mots droit et juridique tient à ce que la réalité désignée par le vocable jurème est universelle, y compris dans des sociétés ou des cultures qui ignorent le concept de droit, de facture historiquement occidentale, comme, par exemple, la civilisation chinoise, mais qui pratiquent incontestablement ces catégories d'injonctions accompagnées d'une pression par menace de sanction²³. À une théorie du droit ethnocentrée, l'exercice entrepris dans *Le cap des Tempêtes* oppose ainsi une approche plus ouverte et, par voie de conséquence, davantage universalisable.

Si la pression par menace de sanction qui accompagne un vœu impératif contribue incontestablement à favoriser l'obéissance du destinataire, il n'est pas

21. F. Ford Coppola, *Le Parrain – 2^e partie* (États-Unis, 1974).

22. L. François, *Le cap des Tempêtes*, *op. cit.*, p. 82.

23. En ce sens : R. Jacob, « Le droit, l'anthropologue et le microscope », in *Le droit sans la justice. Actes de la rencontre du 8 novembre 2002 autour du « cap des Tempêtes » de Lucien François*, Paris/Bruxelles, L.G.D.J./Bruylant, 2004, p. 41 et s.

inutile pour autant d'en renforcer l'efficacité par des artifices de langage destinés à convaincre le sujet, autrement que par la seule menace, du bien-fondé du commandement qui lui est adressé.

Le nimbe

Dans la mesure où un jurème vise à obtenir de son destinataire une certaine conduite, il peut en effet être perçu par ce dernier comme un événement désagréable. Le sujet de l'injonction pourrait dès lors regimber (raison pour laquelle il existe le dispositif de pression par menace de sanction), voire tenter de se soustraire purement et simplement à l'exposition au jurème. L'émetteur du jurème doit dès lors mettre toutes les chances de son côté. Ce dernier peut ainsi se donner pour plus terrifiant qu'il n'est ou, au contraire, se présenter sous des dehors bienveillants. Quant aux jurèmes émis, ils peuvent être formulés de manière à convaincre leurs destinataires de leur légitimité. Cet ensemble de mécanismes par lesquels les émetteurs de jurèmes tentent de donner d'eux-mêmes et de leurs impératifs une image destinée à renforcer l'efficacité de leur pouvoir, Lucien François le désigne par le mot nimbe (par référence au procédé iconographique d'origine byzantine par lequel non seulement le Christ ou les saints mais aussi des empereurs ou de hauts dignitaires politiques sont représentés auréolés d'un cercle lumineux autour de la tête). Le nimbe contribue ainsi à renforcer l'efficacité des jurèmes et l'obéissance à l'égard de leurs émetteurs. Si on rencontre souvent cette technique en vue d'obtenir plus aisément les comportements exigés, elle peut parfois n'être pas utilisée : l'injonction se présente alors dans toute sa sécheresse contraignante, sans apprêts, sans adoucissant. En cela, le nimbe n'est pas un élément nécessaire du phénomène juridique. Lorsque, en revanche, il y est recouru, c'est à travers les procédés de notification, les canaux habituels de communication (verbale, gestuelle, symbolique, etc.) du jurème, qu'il se concrétise alors. Dans cette dernière hypothèse, le nimbe fait donc partie du jurème. Pour des raisons de clarté, nous n'en dissociions pas moins systématiquement ce qui relève des techniques de nimbe proprement dites de l'aspect essentiellement contraignant du jurème, non sans avoir insisté sur le fait que le premier n'est en définitive pas indépendant du second mais en fait partie intégrante, dans tous les cas où il est présent.

Enrober les messages jurémiques ou leurs auteurs d'un nimbe est une pratique largement usitée par les mafias italo-américaines. Si le chef d'un gang tient essentiellement son pouvoir de la terreur qu'il inspire à ses subordonnés et à ses victimes, l'ensemble de ses actes est lui-même nimbé de valeurs familiales et religieuses (respect, honneur, amitié, etc.) dont l'omniprésence, tant dans les coutumes que dans les moindres interactions des membres du clan, constitue un rappel régulier de la légitimité jurémique. L'organisation criminelle revêt ainsi le masque opportuniste et bienséant d'un clan familial, fédéré par des valeurs honorables.

La dramaturgie des films de mafias réserve une place particulièrement prégnante et soignée à la mise en scène du nimbe. Toutes les techniques de cinéma sont mises à l'œuvre pour élever le chef de clan au rang de figure tutélaire. Ainsi, le premier volet de la trilogie *The Godfather*²⁴ s'ouvre sur le visage du croque-mort Bonasera qui, assis dans la pénombre, le front en sueur et le regard dirigé en plan serré vers la caméra, décrit les circonstances de l'agression de sa fille. Aucun son ne vient interrompre la gravité du récit. Au fil du monologue, le cadre s'élargit graduellement jusqu'à laisser apercevoir, en flou, une main qui trahit la présence d'un interlocuteur. Bonasera lui demande de rendre justice et offre de payer pour ce service. Après un instant de silence, d'une voix grave et posée, l'interlocuteur dont le champ de la caméra permet désormais de deviner, en contre-jour, la silhouette rejette l'offre, au motif que c'est lui manquer de respect que de proposer la rémunération d'un tel service. À mesure qu'il s'éloigne de Bonasera, le cadre confère à ce dernier, par la prise de perspective, une présence de plus en plus timorée, illustrant sa condition de dominé. L'effet est encore accentué par l'angle de caméra, en légère plongée, qui amène progressivement le spectateur à emprunter le point de vue culminant de l'interlocuteur de Bonasera, dont la silhouette occupe une place toujours grandissante à l'écran. Le croque-mort implore, s'avance et glisse un mot à l'oreille de son vis-à-vis. Soudain, à la faveur d'un contre-champ, le cadre offre de découvrir, enfin, le visage du parrain. Un long plan serré s'attarde alors sur ses traits, que l'éclairage contribue davantage à assombrir qu'à révéler : homme d'âge mûr à l'apparence soignée, il porte un *smoking* noir garni d'une rose rouge en boutonnière. Assis derrière le bureau dans une pièce aux persiennes closes, il caresse un chat posé sur ses genoux. À ses côtés, deux hommes, ses plus fidèles lieutenants, écoutent la conversation. Bonasera n'obtiendra ce qu'il est venu demander qu'en acceptant l'amitié de Vito Corleone, après l'avoir appelé « Parrain » et, en signe de soumission, avoir baisé sa main. La théâtralité, la progression dramatique et la solennité de la scène présentent le personnage éponyme du film sous un jour particulièrement autocratique. À la manière d'un seigneur féodal, entouré de ses vassaux, le parrain ne fera droit à la supplique qu'après avoir obtenu l'allégeance de Bonasera, contraint à un baisemain solennel en guise de sujétion. Pour la double punition ainsi commanditée, il ne peut être question de rémunération. Il s'agit d'un cadeau offert par le parrain pour les noces de sa fille. En contrepartie, il n'exige rien d'autre que le respect et l'amitié du croque-mort, au titre desquels la famille (*sic*) sollicitera peut-être, un jour, ce dernier, afin que la faveur (*re-sic*) qui lui a été consentie lui soit retournée. L'ambiance amère et les silences nerveux de cette scène contrastent avec l'ouverture de la suivante qui, sur fond de *tarantella*, musique traditionnelle italienne jouée à tue-tête lors des opulentes festivités du mariage, en présence des très nombreux invités, montre une famille Corleone au grand complet se pressant autour de la mariée pour immortaliser l'instant. Si la première scène présente le

24. V. *supra* dans l'introduction.

parrain en suzerain autoritaire et respecté, c'est en patriarche débonnaire d'une famille riche, soudée et puissante qu'il apparaît dans la seconde.

Loin de l'intimité de la scène d'ouverture du premier *opus* de la trilogie, le troisième volet de *The Godfather*²⁵ montre un Michael Corleone (Al Pacino), aux portes de la soixantaine, qui s'offre le soutien de l'Église pour couvrir ses activités criminelles d'un nimbe de respectabilité. Dans l'ancienne cathédrale Saint-Patrick de New York, noire de monde, le célèbre mafieux, en habits de cérémonie, les mains gantées et une épée au côté gauche, se tient au garde à vous devant l'autel. Entouré de plusieurs prêtres, l'archevêque Gilday (Remo Remotti) invite Michael à s'agenouiller. Après lui avoir accroché une médaille au cou et recueilli son serment, l'archevêque adoube Michael et l'élève à la dignité de commandant de l'Ordre de Saint Sébastien. Le cadre alterne les plans larges, mettant en évidence la majesté du lieu et la solennité du cérémonial, les plans moyens qui permettent de saisir les attitudes déférentes du public et les plans serrés en légère plongée sur le visage de Michael. Cet honneur pontifical lui est décerné en raison des très généreuses donations dont la fondation Corleone, dirigée par sa fille Mary (Sofia Coppola), gratifie l'Église. Michael se relève ensuite pour quitter lentement la cathédrale, aux sons d'une *Marcia Religiosa* résonnant à plein volume, à la tête d'une foule qui croît au fur et à mesure que, derrière lui, les bancs se vident. À nouveau, la dramaturgie de la scène présente le parrain en homme de pouvoir et patriarche accompli qui, outre les honneurs du Saint Siège, reçoit un soutien familial et public conséquent.

Dans une autre logique, celle de la réussite matérielle, l'étalage de richesses de Tony Montana (Al Pacino) dans *Scarface*²⁶ confère au malfrat cubain le prestige flamboyant du succès financier. La scène du bain de mousse est à cet égard éloquente. Dans une vaste chambre, Montana, uniquement vêtu d'une chaîne en or, trempe dans une large baignoire circulaire creusée à même le sol. Télécommande et cigare à la main, il vante le succès flamboyant de ses affaires. À son côté, un seau en argent est garni d'une bouteille de champagne tandis qu'en face, assis sur une chaise dorée en forme de coquillage, Manny (Steven Bauer), son principal lieutenant, écoute le soliloque de Montana. Derrière lui, son épouse (Michelle Pfeiffer), une blonde à la taille de mannequin, en petite tenue, se poudre le nez. S'élargissant soudain, le cadre permet d'apercevoir, inondée de la lumière crue d'un lustre de cristal, l'écœurante opulence des lieux, dans un inventaire aux références baroques et romaines où s'entremêlent nacres et dorures, lit à baldaquin, statues, meuble coiffeuse et mobiliers ornés de sirènes, bigorneaux et autres créatures marines. Ils garnissent une pièce aux murs rehaussés de colonnes de marbre blanc et de tentures chamarrées. S'ils caricaturent le goût peu sûr du nouveau riche, ces atours ronflants auréolent aussi d'un nimbe de respectabilité les activités criminelles de Montana, par l'étalage du succès

25. F. Ford Coppola, *Le Parrain – 3^e partie* (États-Unis, 1990).

26. B. De Palma, *Scarface* (États-Unis, 1983).

financier qu'ils symbolisent, ou, à tout le moins, suscitent une certaine déférence. Il en est tellement ainsi que les camorristes dépeints par Roberto Saviano et Matteo Garrone dans *Gomorra* se revendiquent d'une filiation avec le héros du film de De Palma au point de faire bâtir leur demeure à l'identique de celle de Montana : le nimbe dépeint dans le film est en quelque sorte redoublé par le mythe cinématographique auquel il a donné lieu.

Les deux aspects – jurème et nimbe – entrent dans la composition d'un très grand nombre de groupes sociaux, en tout cas de ceux dont les membres se trouvent les uns par rapport aux autres dans un certain type de rapports de pouvoir – les uns étant, en l'occurrence, en mesure d'exiger des autres certaines conduites, sous la menace crédible d'une sanction en cas de désobéissance. Toutefois, plus la situation se complexifie et plus ces mécanismes s'affinent et atteignent une sophistication bien éloignée de la simplicité (relative) du jurème de base.

Ordres juridiques, mafias, États

La mise en place d'organisations criminelles de plus en plus sophistiquées et de plus en plus puissantes correspond à l'émergence d'institutions qui constituent, dans une perspective théorique qui rechigne à réduire le droit à l'État, autant d'ordres juridiques²⁷, dans la composition desquels entrent, pour une grande part, les techniques mises en lumière par les notions de jurème et de nimbe. La figure de l'État ne se distingue pas de ces institutions par une nature intrinsèquement différente, mais seulement par son degré de complexité.

Les mafias : des ordres juridiques ?

Du racket au gang et du gang à l'organisation criminelle, se déploie une sophistication de plus en plus grande, même si les ingrédients fondamentaux (jurème et nimbe) restent identiques.

Au commencement : un simple racket

Tout commence généralement par un racket pratiqué par un brigand ingénieux sur les commerçants d'un quartier. Dans cette hypothèse, celui-ci ne se borne pas à émettre un seul message jurémique mais plusieurs, qu'il adresse non plus à un seul destinataire mais à plusieurs²⁸. Dans une telle configuration, les

27. S. Romano, *L'ordre juridique*, 2^e éd., trad. fr. L. François et P. Gothot, préface de P. Mayer, Paris, Dalloz, 2001.

28. Ces différents messages émis par ou sous la coupe d'un même pouvoir relèvent de ce que L. François désigne par un nouveau néologisme : l'archème.

messages adressés ou les sanctions infligées à certains des sujets peuvent emporter un effet en quelque sorte latéral auprès des autres.

D'abord,

« (...) il suffit souvent que quelqu'un reçoive un ordre devant quelqu'un d'autre pour que celui-ci se tienne pour dit qu'on n'admettrait pas qu'il contrecarre cet ordre, et il suffit souvent de punir quelqu'un en faisant savoir à d'autres quelle conduite est ainsi sanctionnée, pour que ceux-ci comprennent que cette même conduite serait, chez eux aussi, fautive, autrement dit qu'eux non plus ne pourraient l'adopter impunément²⁹ ».

En somme, l'effet latéral fait naître le jurème par induction ou dérivation. Ainsi, *The Godfather: Part II* s'ouvre, en 1901, sur l'enterrement du père de Vito Corleone. Ce dernier a en effet été exécuté pour avoir insulté publiquement Don Ciccio, parrain de la bourgade sicilienne dont sont originaires les Corleone. Ayant fait savoir à Don Ciccio qu'il jurait de se venger, Paolo, le frère aîné de Vito, est abattu durant les obsèques de son père. Quant à la mère de Vito, c'est en allant implorer le pardon de Don Ciccio, après avoir perdu son mari et son fils aîné, qu'elle sera assassinée. Pour éviter de subir le même sort, Vito, neuf ans, n'a d'autre solution que l'exil américain. Aucun des habitants du village n'aura manqué de saisir le jurème induit de ces événements : tout manque de respect à l'égard de Don Ciccio sera puni de mort. C'est également, à n'en pas douter, l'émergence d'un tel effet latéral qu'escompte Bugsy (James Russo) lorsque, dans *Once Upon a Time in America*³⁰, il confie aux gamins du quartier le soin de « secouer un *schmuck* ». Résistant au racket que Bugsy organise dans le New York des années 1920, un libraire refuse en effet de le payer. En échange d'un dollar, Noodles (Scott Tiler/Robert De Niro) et ses très jeunes complices se rendent au kiosque dudit marchand. Tirant parti de leur petite taille, ils aspergent discrètement l'échoppe d'essence, avant d'y bouter le feu. Nul doute que l'incendie spectaculaire, en pleine journée, du kiosque à journaux incitera, à l'avenir, les autres commerçants du quartier à satisfaire sans regimber aux demandes de Bugsy.

Ensuite, « en punissant quelqu'un devant d'autres, on apprend à ceux-ci qu'on ne menace pas en vain. Il n'en sera que plus aisé ensuite de faire pression sur eux³¹. » En somme, la menace de sanction qui accompagne le dispositif de pression doit parfois être mise à exécution, non seulement pour punir le contrevenant, mais aussi pour tenir en respect les autres sujets. Ainsi, la mise en scène ritualisée des assassinats par certaines organisations criminelles ou bien encore, dans la sphère étatique, les punitions publiques – telles les exécutions capitales à une certaine époque ou les cérémonies de dégradation dans le domaine militaire – participent de cet autre effet latéral. Les exemples de tels assassinats

29. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 145.

30. S. Leone, *Il était une fois en Amérique* (Italie/États-Unis, 1984).

31. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 147.

ritualisés, intrinsèquement liés dans l'imaginaire collectif aux procédés mafieux et constituant un objet cinématographique de premier choix, sont légion dans les films qui prennent pour cadre les organisations de ce type. Rappelons par exemple que, dans une scène qui aura marqué des générations de spectateurs, la tentative d'assassinat de Vito Corleone a lieu en pleine rue. Avant de reprendre la voiture avec son fils Fredo (John Cazale), le parrain décide d'acheter des fruits à l'étal d'un marchand. À peine son sac est-il rempli de quelques oranges que deux hommes surgissent, dégainent leurs armes et criblent le dos de Vito Corleone de cinq balles. Vito s'effondre, au milieu de la rue, emportant dans sa chute le présentoir rempli d'oranges, sous les yeux abasourdis de Fredo, du marchand et des passants. De même, dans *Scarface* de Brian De Palma, la mise à mort d'Omar Suarez (F. Murray Abraham), bras droit de Frank Lopez (Robert Loggia) mais suspecté par le narcotrafiquant bolivien Alejandro Sosa (Paul Shenar) d'acointances avec le F.B.I., n'est pas moins spectaculaire. Montant dans l'hélicoptère qui doit le ramener à Miami, Suarez se voit passer une corde autour du cou avant d'être poussé hors de l'appareil qui survole, à basse altitude, la villa de Sosa. La pendaison, puis le cadavre du traître, trimbalé par l'hélicoptère, ne peuvent ainsi échapper à la vue des hommes du baron de la drogue.

Enfin, le racketteur veillera aussi à se nimber car sa situation isolée pourrait faire douter de sa capacité à mettre ses menaces à exécution. Il s'efforcera dès lors de donner de lui une image plus terrible, en se prétendant à la solde, voire à la tête, d'une bande imaginaire dont les membres n'hésiteraient pas à venger toute tentative des commerçants de combattre ses prétentions ou de le dénoncer aux autorités. *A contrario*, si ce nimbe venait à perdre de sa crédibilité ou de sa puissance de persuasion, le roi (le racketteur, en l'espèce) serait vite nu. Ainsi, dans *The Godfather: Part II*, en 1917, le jeune Vito Corleone (Robert de Niro) se livre, avec deux complices, à de menus larcins. Don Fanucci (Gastone Moschin), prétendu membre de la terrible organisation « Main Noire », profite de la crainte qu'inspire cette dernière pour racketter les commerçants du quartier. Apprenant que Vito et ses complices opèrent sur son territoire, il exige qu'ils lui versent un tiers du produit de leurs rapines. Effrayés par la menace, les complices de Vito décident d'obtempérer sans sourciller : « Tu ne connais pas la Main noire ? De vrais animaux. Fanucci a également la police dans sa poche. Nous devons le payer. » Manifestement peu impressionné par la puissance nimbée d'un Don Fanucci dont la menace de la Main Noire lui semble fantasmée, Vito leur répond : « Fanucci est un homme seul, nous sommes trois. Il est armé, nous aussi. Pourquoi lui donner l'argent gagné avec notre sueur ? » Quelques jours plus tard, Vito abat Don Fanucci sur le palier de son appartement.

Du simple racket au gang

Très rapidement, si le racket est couronné de succès et si la mission de collecter les rançons devient de plus en plus difficile pour un seul individu, ce dernier fait

appel à d'autres personnes, chargées de concourir à l'émission et à l'efficacité de l'ensemble des messages jurémiques émis par lui ou avec son habilitation. Se met alors en place un gang à la tête duquel se trouve un chef : le maître de l'archème³².

Munis d'instructions précises, les lieutenants ainsi délégués font la collecte auprès des commerçants du quartier sans pouvoir recourir, toutefois, à aucune violence physique sans l'assentiment du chef du gang. Ces lieutenants peuvent certes émettre des jurèmes à l'égard des sujets mais, en cas de désobéissance ou de contravention aux instructions, ils ne sont pas autorisés à exercer directement la punition, en recourant à leur force propre. Seul le chef ou ceux qui constituent son bras armé, ses acolytes³³, peuvent en principe exercer la contrainte physique dans ce cas. Les délégués peuvent tout au plus émettre des messages complémentaires pour préciser ou concrétiser les exigences du maître auprès des commerçants rackettés parce qu'ils y ont été précisément habilités : le rapport du chef à son lieutenant est de l'ordre de celui qui, dans un système juridique étatique, lie un habilitant à un habilité. Dans le film de Martin Scorsese *Goodfellas*, Henry Hill (Christopher Serrone/Ray Liotta), jeune adolescent, préfère réaliser des livraisons pour le compte du mafieux Paulie Cicero (Paul Sorvino) plutôt que d'aller à l'école. Lorsque le père de Henry reçoit une lettre du directeur l'informant que son fils ne s'est pas présenté aux cours depuis plusieurs mois, il rosse violemment le jeune Henry à coups de ceinture, avant de lui ordonner de poursuivre sa scolarité. Henry informe par conséquent Paulie que, contraint de reprendre le chemin de l'école, il ne peut plus assurer les livraisons. Paulie charge alors son lieutenant et frère Tuddy Cicero (Frank DiLeo) de régler le problème. Ainsi délégué, Tuddy imagine une solution originale. Dans la cuisine du restaurant de la famille mafieuse, la scène suivante montre le facteur qui distribue le courrier au domicile des Hill entouré de deux hommes de main de Tuddy. L'un d'eux maintient de force la tête du postier à hauteur d'un four à pizza. Il se voit alors notifier par Tuddy le jurème suivant : « Si tu livres encore une seule lettre adressée par l'école du gamin à ses parents, c'est la tête la première que tu finiras dans ce four. »

Comme le rappelle Lucien François, il arrive souvent, toutefois, que l'un ou l'autre lieutenant commette une trahison à l'encontre du chef et, s'il est découvert avant d'avoir pu recueillir les fruits de son forfait, le traître est souvent (mais pas toujours) promis à une sanction, la plupart du temps capitale, parfois

32. Sur la notion d'archème, *cfr. supra*, note 28.

33. Sur la notion d'acolyte, *cfr. supra*, la narration de la scène où Luca Brasi, aux ordres de Vito Corleone, braque un pistolet sur la tempe du chef d'orchestre réticent à libérer Johnny Fontane de son engagement. On retrouve une autre illustration significative de la figure de l'acolyte dans la scène suivante de *The Godfather: Part II* : invité par la commission d'enquête du Sénat à décrire son rôle dans l'organisation criminelle des Corleone, Willi Cicci (Joe Spinell), se qualifiant de soldat, témoigne lui aussi de ce mécanisme de main-forte au service d'un tel type de pouvoir : « Quand le patron me demande d'appuyer sur la détente, j'appuie sur la détente. »

précédée d'un traitement confinant au sadisme. Certains de ses ordres sont purement et simplement annulés par son successeur ou par le maître de l'archème lui-même³⁴. Le film *Scarface* offre à cet égard l'illustration de l'initiative d'un délégué qui, confinant à la trahison, sera ensuite annulée par le chef du gang. Envoyé par Frank Lopez en Bolivie avec Omar Suarez en vue de négociations avec le narcotrafiquant Alejandro Sosa, Tony Montana n'a d'autre mission que de protéger Omar. Ce dernier est en effet seul habilité à négocier l'achat de quelques dizaines de kilos de cocaïne. L'impétueux Tony Montana n'hésite toutefois pas à passer avec Sosa un accord portant sur l'achat et la livraison d'un volume mensuel de cent cinquante kilos de marchandise. Tony rentre seul à Miami et rapporte à Frank Lopez le résultat de ses négociations. Après avoir admonesté, insulté, puis menacé Tony Montana, son subordonné, et estimant ne pas avoir les épaules suffisantes pour assurer le trafic d'un tel volume de drogue, Lopez fait annuler la transaction avec Sosa.

Au fil du temps toutefois, il arrive que certaines des décisions prises par des délégués s'avèrent non conformes aux instructions du chef mais que, devant le risque d'être déchu en cas de réaction trop violente, celui-ci, afin de garder la main, se borne à ratifier ces décisions. Afin de contenir une éventuelle rébellion de certains de ses lieutenants en cas de sanctions systématiques, le chef estime ainsi plus avisé de tolérer certains manquements ou détournements de pouvoir, dans l'espoir que tout rentre dans l'ordre dans l'avenir³⁵. On trouve l'exemple d'une telle ratification d'un acte qui dépasse pourtant l'habilitation conférée par le maître de l'archème dans le film *Road to Perdition*³⁶ : Michael Sullivan (Tom Hanks) est, durant la Prohibition, l'un des principaux lieutenants du chef mafieux local John Ronney (Paul Newman). Soupçonné de détourner une partie de l'alcool clandestin, un des hommes de l'organisation est exécuté par Michael Sullivan et Connor Ronney (Daniel Craig), le fils et premier lieutenant de John Ronney. Lors de la veillée funèbre, le frère du défunt tient en public un discours qui déplaît aux Ronney. Le gangster invite par conséquent ses lieutenants à rendre visite au trublion, « pour lui parler, mais rien d'autre ». L'entretien prend toutefois une autre tournure : Connor Ronney abat subitement l'homme d'une balle en pleine tête. Caché dans la voiture, le jeune fils de Michael Sullivan (Tyler Hoechlin), douze ans, est témoin de la scène. Si John Ronney ne manquera pas de réprimander son lieutenant et fils Connor pour avoir eu recours à la violence sans habilitation, l'assassinat n'en sera pas moins ratifié par l'organisation et Connor Ronney se chargera personnellement d'éliminer le témoin gênant de l'exécution, Michael Sullivan Junior.

Des notions comme celles de nullité ou de ratification participent sans conteste des techniques de nimbe, puisque ces expressions visent à masquer les

34. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., spéc. p. 159.

35. *Ibid.*

36. S. Mendes, *Les Sentiers de la perdition* (États-Unis, 2002).

ratés du système, à faire comme s'ils n'avaient jamais eu lieu. Ainsi, en affirmant que les ordres d'un lieutenant ayant outrepassé les limites de son habilitation sont annulés, ceux-ci sont censés n'avoir jamais existé. Or, ces ordres ont bel et bien été donnés. Toutefois, en parlant à leur égard de nullité³⁷, « le maître de l'archème recourt à un euphémisme afin d'atténuer l'impression fâcheuse qu'il a produite en plaçant mal sa confiance³⁸ ». Il en va de même, du reste, avec la notion de ratification, qui vise à créer l'impression que des ordres ou des comportements seraient valides depuis le moment même de leur émission ou de leur commission alors qu'ils étaient bel et bien contraires aux messages supérieurs du système au moment où ils ont été formulés ou accomplis.

Dans la foulée, une langue de bois destinée à assurer un vernis de respectabilité à la situation est souvent imposée : on attend des commerçants rançonnés qu'ils témoignent à l'égard du gang et de son chef un respect extérieur qui se manifeste notamment par un vocabulaire choisi. Ce qui est perçu n'est ainsi pas le fruit d'un racket ou d'une rapine mais bien un impôt ; celui-ci est prélevé non point auprès de victimes d'une bande mafieuse mais de sujets soumis non pas au pouvoir d'un malfrat local mais d'un maître à qui le respect est dû. Cette police du langage consiste à auréoler la personne du maître, ses décisions et les collaborateurs dont il s'entoure et fait à son tour l'objet de messages jurémiques, en ce sens que les sujets se voient contraints de recourir à ces euphémismes. Ainsi, dans la scène inaugurale de *The Godfather*, c'est au nom de valeurs familiales, en échange du respect que Bonasera finit par consentir au parrain et par amitié envers ce dernier que Corleone condescend, au terme du dialogue, à accorder le service que son interlocuteur est venu quémander, tandis que, quand la commission d'enquête du Sénat, mise en scène dans *The Godfather: Part II*, demande à Willi Cicci s'il a appartenu à l'organisation criminelle des Corleone, celui-ci, après une hésitation sincère, répond : « Non, enfin... euh, nous appelons cela la famille. »

En somme, ce procédé – que l'on retrouve dans les systèmes étatiques – « consiste à donner à un même fait de l'homme un nom différent selon le pouvoir qui l'ordonne (assassinat ou exécution capitale, rapt ou arrestation, séquestration ou emprisonnement, cambriolage ou saisie, extorsion ou impôt)³⁹ ». Tout est ainsi exprimé comme si les choses changeaient de nature pour peu qu'elles passent par les mains d'un pouvoir déterminé. Bien sûr, tout le monde n'est pas dupe de cet artifice langagier mais, par l'effet de propagande qu'elles induisent et par le temps qui passe, de telles expressions contribuent à conférer au système de pouvoir qui y recourt une légitimité favorisant l'obéissance des sujets : la légitimité, ce ne serait donc rien d'autre, en dernière instance, que le fait, pour un pouvoir déterminé, d'avoir plus ou moins convaincu ses sujets que ses commandements sont, tantôt

37. Qui plus est d'une nullité rétroactive ou *ex tunc*, pour reprendre le langage officiel des systèmes juridiques étatiques.

38. L. François, *Le cap des Tempêtes*, *op. cit.*, p. 174.

39. *Ibid.*, p. 175.

en raison de leur contenu, tantôt en raison de ceux qui les émettent, honorables et qu'il convient donc d'y obéir.

Fort de leurs succès, plusieurs gangs peuvent finir par s'associer d'une manière ou d'une autre afin de former une structure encore plus complexe.

Du gang à l'organisation criminelle

En effet, certains chefs de gangs peuvent décider de collaborer entre eux et de mettre leurs archèmes respectifs et les moyens humains dont ils disposent au service d'une même cause, voire de l'archème de l'un d'entre eux, considéré ainsi par les différents maîtres comme leur supérieur. Plusieurs pouvoirs non délégués acceptent ainsi de collaborer entre eux en le faisant savoir aux sujets, afin d'obtenir des destinataires une conduite ou un ensemble de conduites déterminées. Cette opération, par laquelle plusieurs pouvoirs non délégués collaborent entre eux et notifient leur collaboration, constitue une « agglutination⁴⁰ ». Les différents archèmes composent ainsi un ensemble plus complexe, appelé « agrégat », constituant plus que la simple addition des différents archèmes. La réunion des cinq familles organisée, pour la première fois en 1945, par Vito Corleone (Marlon Brando) dans *The Godfather* pour mettre fin à la guerre fratricide que se livrent les familles Corleone et Tattaglia est une illustration topique d'une telle agglutination. En 1978, époque à laquelle se situe l'action de *The Godfather: Part III*, ce concile des cinq familles, désormais rejointes par d'autres groupes mafieux, se rassemble mensuellement sous la forme d'une commission.

Divers processus d'agglutination sont concevables : tantôt, les différents archèmes collaborent entre eux sur un pied d'égalité, sans lien de hiérarchie entre eux, et forment alors un agrégat symétrique ; tantôt, les archèmes des uns (appelés agents) sont mis au service de celui d'un chef commun, de sorte que s'établit un rapport hiérarchique entre les différents archèmes, pour aboutir à la constitution d'un agrégat polarisé. Dans cette dernière hypothèse, le maître d'un archème est, en même temps, agent d'un autre maître d'archème, situé au sommet de l'agrégat polarisé. Cette pluralité de rôles apparaît bien dans une scène de *The Godfather : Part II*, où, après le départ des Corleone pour Las Vegas, Pentangeli s'est vu autoriser à fonder sa propre famille pour reprendre les activités et le territoire newyorkais délaissés par les Corleone. Si Pentangeli exerce à l'égard des membres de sa famille le rôle de chef de l'archème, il n'en reste pas moins subordonné, en tant qu'agent, à l'autorité de Michael Corleone. Ainsi, lorsque Michael interdit à Pentangeli de supprimer les frères Rosato qui empiètent pourtant sur son territoire, Pentangeli maugrée mais obéit. Plus tard, lorsque le bras droit des Corleone, Tom Hagen, commande à Pentangeli – qui

40. *Ibid.*, p. 323.

s'est d'abord repenti en parlant au F.B.I., avant de faire volte-face en refusant de témoigner contre Michael – de se suicider, ce dernier ne manquera pas de s'exécuter.

Ces deux formes d'agglutination ne sont pas complètement étanches : un agrégat peut, au fil du temps, changer de caractère et passer du statut d'agrégat symétrique à celui d'agrégat polarisé, ou inversement. Un groupe révolutionnaire peut, dans la clandestinité, être organisé sous la forme d'un agrégat symétrique et, une fois le pouvoir conquis, se transformer en agrégat polarisé, dominé par un chef. Par contre, il peut arriver qu'une organisation criminelle, à l'origine constituée en agrégat polarisé, finisse par déchoir son chef à la suite d'une série de déconvenues qui lui sont imputées, et adopte alors la structure d'un agrégat symétrique⁴¹. Ainsi, dans la trilogie *The Godfather*, si les cinq clans mafieux sont, au début du premier film, polarisés autour de la famille Corleone, qui doit son hégémonie aux soutiens politiques et policiers dont elle bénéficie, le refus de Vito Corleone de tremper dans le trafic de drogue déclenche un mouvement d'insurrection. Le parrain craint en effet que le caractère avilissant de la vente de stupéfiants ne lui coûte ses appuis politiques – au contraire des filles et du jeu, activités traditionnelles des Corleone, qui constituent des passe-temps « que tout le monde apprécie ». Voyant toutefois dans la drogue une source d'immenses profits, la famille Tattaglia, soutenue par d'autres clans renégats, décide de libérer la mafia de l'autorité de Vito Corleone. Soulagées des réticences de leur chef, les familles pourraient alors se livrer, sur leurs territoires respectifs, en toute impunité, au commerce de stupéfiants. L'échec de l'attentat contre Vito Corleone devant l'étal du marchand d'oranges condamne toutefois cette tentative de dépoliarisation de l'agrégat constitué par les familles mafieuses. L'inéluctable vengeance des Corleone dérive en guerre des gangs qui coûtera, notamment, la vie de Sonny Corleone (James Caan) et de Bruno Tattaglia, fils des parrains respectifs. Les modalités d'une trêve sont toutefois approuvées lors de la réunion des cinq familles convoquées par Vito Corleone : les cinq clans travailleront désormais de concert, affranchis de leur sujétion aux Corleone ; en échange du soutien de la police et des magistrats que leur offrent néanmoins les Corleone, ils consentent à verser à ces derniers une partie de leurs recettes et à limiter la vente de drogue aux seules personnes de couleur (*sic*). L'agglutination des familles prend alors la forme, à tout le moins provisoirement, d'un agrégat symétrique. Les Corleone trouveront néanmoins le moyen de se venger de cette déchéance lorsque, dans les dernières minutes du film, Michael Corleone (Al Pacino), ayant succédé à son père à la dignité de parrain, commanditera l'assassinat des chefs de toutes les familles séditieuses.

Dans la vaste typologie des organisations criminelles, certaines donnent du reste plutôt lieu à la formation d'agrégats symétriques et d'autres adoptent plutôt la structure d'agrégats polarisés.

41. *Ibid.*, p. 206.

Ainsi, la *Mafia* sicilienne est fondée sur un système hiérarchique fort – la fameuse *Cupola* –, à l’instar de l’État, dont, depuis ses débuts, elle a fait son adversaire privilégié, dès lors qu’elle-même se veut une sorte d’État dans l’État, voire de contre-État. Ce n’est ainsi pas un hasard si, dans la scène d’introduction du premier volet de *The Godfather*, c’est à Vito Corleone que s’adresse Bonasera afin de lui demander de « rendre la justice », fonction régaliennne relevant en principe du monopole de l’État. L’organisation hiérarchique des familles de la mafia nord-américaine a par ailleurs été imaginée – comme ne manque pas de le rappeler Tom Hagen, l’avocat des Corleone, dans *The Godfather: Part II* – sur le modèle des légions romaines : « *Boss, underboss, caporegime* et soldats ». Inspiré de faits réels, le film *Donnie Brasco* illustre le poids et la force de cette structure pyramidale des organisations criminelles italo-américaines. Joseph Pistone *alias* Donnie Brasco (Johnny Depp) est un agent du F.B.I. infiltré au plus bas échelon de la mafia newyorkaise. Si Donnie gagne rapidement la confiance de Benjamin Lefty Ruggiero (Al Pacino), ce dernier n’est qu’un simple soldat qui, bien qu’affranchi depuis près de trente ans, désespère d’accéder au rang supérieur de *caporegime*. Profitant de la confiance que Lefty lui porte, Donnie s’intègre dans l’organisation criminelle en qualité d’associé (il s’agit du rang le plus modeste de la hiérarchie lui apprend-on, seuls les affranchis étant considérés comme membres à part entière de la famille). Après l’assassinat du parrain de la famille, c’est Dominik Sonny Black Napolitano (Michael Madsen) qui est nommé *caporegime*, la promotion échappant une nouvelle fois à Lefty. Lorsque l’appartenance de Donnie au F.B.I. sera finalement éventée, toute la responsabilité en sera supportée par Lefty, qui avait introduit Donnie dans la famille et s’en était porté garant. Lefty reçoit par conséquent une convocation à comparaître devant ses supérieurs. Il n’ignore pas qu’il ne sortira pas vivant d’une telle entrevue. Sans même songer à désobéir à l’injonction de sa hiérarchie, Lefty honore sa convocation.

En revanche, la *Camorra* napolitaine et la *N’drangheta* calabraise débouchent plutôt sur la constitution d’agrégats symétriques, davantage organisées qu’elles sont en réseaux d’entrepreneurs collaborant entre eux. Il est vrai que, s’agissant en tout cas de la *Camorra*, l’objectif de l’organisation n’est pas du tout de faire pièce à l’État mais de maximiser les profits en investissant dans l’économie, légale ou illégale – l’État ne devenant un ennemi que lorsqu’il contrecarre les velléités d’expansion économique des camorristes. Il n’y a donc pas de volonté généralisée de combattre l’État en tant que tel et de constituer une sorte de pouvoir alternatif. Nul besoin, dès lors, d’un système hiérarchisé trop lourd, qui contrecarrerait l’efficacité du système ; le choix se porte donc sur une structure d’organisation s’apparentant plutôt à un agrégat symétrique, plus exactement à une superposition d’agrégats symétriques. Dans le film *Gomorra*, Matteo Garrone met en scène six camorristes évoluant dans la banlieue de Naples. À suivre les destins croisés de ces six personnages, qui se livrent à des exactions aussi diverses que le dépôt clandestin de déchets industriels, le trafic d’armes et

de drogue, le racket ou encore les assassinats sur demande, on comprend qu'ils travaillent essentiellement pour leur propre compte. Si les différents clans de la *Camorra* collaborent à l'occasion (lorsqu'ils ne s'adonnent pas à une guerre des gangs), ils restent largement indépendants, conservant pour eux-mêmes le produit de leurs forfaits.

Si l'agrégat apparaît ainsi comme une technique de concentration des forces et donc comme un instrument de pouvoir plus fort qu'un simple archème, même prolongé par le mécanisme de l'habilitation, il n'en est pas moins plus fragile qu'il y paraît. C'est singulièrement le cas dans les agrégats polarisés, où la structure pyramidale apparente tend à occulter la dépendance très grande du chef à l'égard de ses agents. Un agrégat polarisé est en effet composé de plusieurs archèmes qui peuvent, à tout moment, se disloquer (puisque ceux qui sont à leur tête sont et restent indépendants les uns des autres). Tout agrégat peut dès lors très rapidement se désagréger. En vue de masquer cette fragilité, en particulier vis-à-vis des sujets, on présente généralement les choses comme si tout dépendait exclusivement de celui dont l'archème est situé au sommet, alors qu'une bonne part des forces mises au service de l'agrégat sont les forces propres des agents et qu'il suffirait donc à ceux-ci de faire défection pour que l'apparente domination du chef se trouve profondément ébranlée. Au fond, comme l'écrivait Valéry, « Un chef est un homme qui a besoin des autres.⁴² » Ainsi, dans *Scarface*, il suffit que Tony Montana affirme son autonomie pour que le pouvoir de celui qui lui avait mis le pied à l'étrier, Franck Lopez, s'effondre brutalement. De même, la scène d'introduction de *Miller's Crossing*⁴³ montre le chef de la branche italienne d'une mafia locale, Johnny Caspar (Jon Polito), demandant au chef de l'agrégat, l'Irlandais Leo O'Bannion (Albert Finney), l'autorisation de liquider un petit escroc juif, Bernie Bernbaum (John Turturro), empiétant sur son territoire. Bien que le pouvoir de Johnny Caspar soit presque en mesure de rivaliser avec celui d'O'Bannion, le chef mafieux décide de protéger le petit escroc juif dont il entend épouser la sœur. Face à ce refus, Caspar déclenche une guerre des gangs qui lui permettra de rapidement renverser l'emprise de l'Irlandais sur la ville, prenant à son compte le contrôle de la police locale et de la ville. Tom Reagan (Gabriel Byrne) avait parfaitement raison lorsqu'il tentait de dissuader son ami Leo O'Bannion, trop confiant dans sa position de maître de la ville, de risquer d'entrer en guerre avec Caspar : « Tu contrôles la ville tant que les gens pensent que tu contrôles la ville. »

Si cette fragilité de l'agrégat était appréciée à sa juste mesure, le risque de désagrégation s'en trouverait accru. La nécessité se fait dès lors sentir de créer cette apparence, auprès des destinataires, les sujets, que le chef d'un agrégat est, au fond, dans la même situation que le maître d'un archème étendu par habilitation. En d'autres termes, on fait comme si l'individu porté à la tête du

42. P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres*, Paris, Gallimard, 1942, p. 159.

43. J. et E. Coen, *Miller's Crossing* (États-Unis, 1990).

groupe était le maître d'un seul archème et comme si ses agents étaient de simples lieutenants. L'agrégat polarisé est ainsi présenté comme un « quasi-archème⁴⁴ », donnant l'impression que le pouvoir du chef est plus fort, plus solide, plus dominateur qu'il n'est en réalité. Telle est, précisément, ce que Lucien François appelle la « fiction de l'aliénation⁴⁵ », puisque, par contrecoup, les agents d'un agrégat polarisé sont présentés comme dotés de moins de pouvoir propre qu'ils n'en détiennent en réalité. Cette fiction de l'aliénation est employée jusque dans des structures aussi élaborées que les systèmes étatiques : qu'il suffise de citer le fonctionnement des forces armées vis-à-vis du gouvernement ou des agents de la force publique vis-à-vis d'une décision judiciaire. Que seraient les instructions d'un gouvernement pour la protection du territoire ou les jugements, si ces forces, capables de retirer leur fidélité à ces diverses autorités à n'importe quel moment, décidaient de se croiser les bras ? De simples chiffons de papier. On aurait assurément tort de croire que les régimes démocratiques seraient prémunis contre tout risque de ce genre : on se souviendra peut-être qu'en 1996, dans le cadre d'une affaire mettant en cause la mairie de Paris et susceptible de rejaillir sur le Président de la République de l'époque, le directeur de la police judiciaire donna l'ordre à ses subordonnés de ne pas procéder aux perquisitions pourtant requises par le juge d'instruction saisi de l'affaire – lequel fit donc chou blanc, vu l'insoumission des forces de police⁴⁶.

La fiction d'aliénation est d'autant plus efficace que les mêmes personnes cumulent souvent un rôle de lieutenant, c'est-à-dire de délégué, dans l'archème du chef et une fonction d'agent (c'est-à-dire de maître d'un autre archème que celui du chef). C'est poser là tout le problème des frontières, parfois poreuses, entre l'habilitation et l'agglutination. Plus encore, ces mêmes personnes peuvent aussi revêtir le rôle d'acolytes, destinés à prêter main-forte à un ou plusieurs émetteurs de jurèmes. Cette confusion des genres fait que, souvent, l'on se représente le délégué, voire le simple acolyte, dans un rôle constamment subalterne, alors que, par d'autres côtés, ce délégué ou cet acolyte remplit également des fonctions d'agent. Même dans les systèmes étatiques, cette pluralité de fonctions permet de minimiser la puissance de la force publique dès lors que ses membres cumulent ces diverses fonctions. Ainsi, le même policier peut être tantôt acolyte, tantôt délégué, tantôt agent (selon, par exemple, qu'il assure la sécurité dans une manifestation sous les ordres du ministère de l'Intérieur, qu'il règle la circulation ou qu'il s'exclame « Arrêtez ou je tire ! » en cas de flagrant délit, voire s'autorise à utiliser son arme de service en qualité de tueur à gages, comme dans *Killer Joe*⁴⁷). Néanmoins, l'accent est davantage mis sur ses tâches d'apparence les plus encadrées, afin de le représenter tout entier au service des pouvoirs constitution-

44. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 234.

45. *Ibid.*, p. 233.

46. http://www.liberation.fr/evenement/1996/10/22/olivier-foll-avait-refuse-l-assistance-de-la-police-au-juge-halphen-affaire-tiberi-un-grand-flic-san_186963.

47. W. Friedkin, *Killer Joe* (États-Unis, 2011).

nels. Partant, la fiction d'aliénation dans les agrégats polarisés crée l'image d'une structure strictement pyramidale du pouvoir, qui se diffuserait de haut en bas. Or, derrière ce nimbe, apparaît un jeu bien plus complexe et bien plus disséminé de rapports de forces. Les films de mafias, avec leur cortège de vengeance, de renversements de pouvoir et de guerres des clans, mettent crûment en lumière la complexité des rapports de pouvoir au sein des groupes sociaux d'une certaine importance.

La ressemblance avec la figure de l'État n'en est que plus frappante, comme nous allons le voir maintenant.

L'État, une organisation criminelle qui a réussi ?

Selon une formule à ce point plaisante que sa paternité est discutée, une religion serait une secte qui a réussi. Dans le même ordre d'idées, ne pourrait-on avancer, au risque d'une certaine dose de provocation il est vrai, qu'un État est, la plupart du temps, un gang, voire une organisation criminelle, qui a réussi ? Pour Bismarck en tout cas, bien des États se glorifient de racines illégitimes⁴⁸ ; l'histoire enseigne il est vrai que nombre de régimes étatiques sont nés dans la violence, le sang et les pillages – aussi respectables soient-ils devenus par la suite. C'est là encore le mérite de la théorie de Lucien François de mettre en lumière cette continuité, souvent masquée dans les discours officiels.

Toutefois, le fait qu'à un moment donné, sur un territoire donné, le besoin se fait sentir d'un pouvoir, quelle que soit son origine, qui fasse régner un minimum d'ordre et de sécurité – besoin qui serait à la source de la constitution de toute puissance publique – aboutit à une complexification supplémentaire de la situation. Dans cette perspective, ce que la théorie politique et juridique appelle État correspond alors à un agrégat polarisé, plus exactement à une succession d'agrégats polarisés dont les individus qui le composent (les maîtres d'archèmes) adressent désormais à l'ensemble des personnes se situant sur un territoire déterminé un jurème ou, plus exactement, un faisceau de jurèmes convergents, proclamant en substance : « Il est interdit à toute personne se trouvant sur le territoire gouverné par nous de recourir à une contrainte physique majeure non autorisée. » C'est ce que Lucien François appelle un « jurème de suprématie » : une interdiction d'exercer en un lieu donné toute violence physique majeure non autorisée⁴⁹. En ce sens, l'État correspond à la figure d'un agrégat qualifié de dominateur. Or, n'est-ce pas cela, précisément, qui caractérise tout État moderne ? Mieux : n'est-ce pas cela qui fait, au sens propre, la souveraineté de l'État ? Ce jurème de suprématie ne caractérise-t-il pas, du reste, l'irréductible spécificité de

48. O. von Bismarck, *Gedanken und Erinnerungen*, Stuttgart, Cotta, 1898, rééd. 1966, p. 139.

49. L. François, *Le cap des Tempêtes*, op. cit., p. 247.

la puissance étatique selon Weber⁵⁰ : la détention du monopole de la violence légitime ? L'adjectif légitime est, il est vrai, superflu pour Lucien François, en ce qu'il paraît conférer une valeur particulière à la violence d'État, alors qu'il ne s'agit que d'un surcroît de puissance qui permet à l'agrégat dominateur d'émettre ce jurème et, autant que faire se peut, d'en sanctionner le non-respect. À ce titre, les États nazi ou soviétique détenaient tout autant ce surcroît de puissance sur le territoire dont ils avaient la maîtrise que les États démocratiques. L'adjonction du qualificatif légitime est dès lors, selon le point de vue, hypocrite ou trompeuse, à moins qu'on entende par là que l'État, prétendant au monopole de la violence sur son territoire, déclare, par là-même, seule légitime la violence qu'il commet ou autorise ; il n'en est pas moins incongru sous la plume de qui veut, comme Weber⁵¹, faire science et séparer clairement les domaines respectifs du politique et du savant. C'est, au fond, ce jurème de suprématie qui ferait la seule différence entre, d'une part, la succession d'agrégats dominateurs qui se cache derrière la figure apparemment permanente, stable, unique et cohérente de l'État et, d'autre part, les autres catégories d'agrégats polarisés. C'est à quoi se réduirait aussi, en fin de compte, l'idée quelque peu mythique de la souveraineté.

Certes, il s'agit là, incontestablement, d'un élément important mais qu'il faut néanmoins relativiser lorsque l'on constate que l'agrégat dominateur ne fait pas table rase des autres agrégats, des autres pouvoirs, mais qu'il compose avec certains d'entre eux, qu'il s'appuie sur d'autres, qu'il en favorise d'autres encore ou, au contraire, qu'il décourage ou combat, parfois impitoyablement, les quatrièmes. Dans *Scarface*, Alejandro Sosa est en cheville avec d'importants membres du gouvernement de l'État sur le territoire duquel la drogue qu'il vend est produite. De même, dans *Il Divo*⁵², il est plus que suggéré que la mafia n'a pas manqué de relais pendant plus de quarante ans auprès de la démocratie-chrétienne de l'inoxydable Giulio Andreotti (Toni Servillo), au nom, entre autres, de la défense de l'Italie contre la menace communiste. L'État n'est donc pas nécessairement, dans une telle analyse, cette entité de surplomb garante de l'intérêt général et protectrice de ces valeurs révérees que sont la sécurité, la justice, la liberté, etc. Plus exactement, s'il peut arriver que certains des agrégats dominateurs qui se succèdent derrière la figure de l'État poursuivent de tels objectifs ou, tout au moins, prétendent les poursuivre, il n'en reste pas moins que ces nobles sentiments ne sont pas de l'essence de l'État. Ce qui fait son essence ou, plus exactement une fois encore, celle des agrégats dominateurs, c'est le jurème de suprématie.

Il va de soi que, comme tout agrégat, le dominateur lui aussi se nimbe. Ce pouvoir de plus en plus dépersonnalisé et présenté sous les traits de la continuité

50. M. Weber, *Politik als Beruf* (« Le métier et la vocation d'homme politique »), trad. fr. J. Freund, in *Le Savant et le Politique*, Paris, Plon, 1959, rééd. Coll. « 10/18 », 2008.

51. M. Weber, *Wissenschaft als Beruf* (« Le métier et la vocation de savant »), trad. fr. J. Freund, in *Le Savant et le Politique*, op. cit.

52. P. Sorrentino, *Il Divo* (Italie, 2008).

s'affirme toujours plus, au fil de l'histoire, au service de la population, en ce sens qu'en échange des charges qu'il fait peser sur elle (impôts, contraintes diverses), il lui apporte un certain nombre d'avantages, réels ou imaginaires (sécurité, maintien de l'ordre, mise en place de certains services publics). On fait alors comme si le principal souci des membres de l'agrégat dominateur était nécessairement le bien-être des sujets ou la poursuite de l'intérêt général, alors même que ce que l'on désigne par le vocable État est essentiellement, dans son fonctionnement même, un lieu de luttes et de rapports de forces⁵³. C'est peut-être le lieu de rappeler ici qu'une théorie générale de l'État, pour être générale, ne peut s'inspirer des seuls États respectables et qu'il lui faut donc s'efforcer de découvrir ce qui permet d'identifier, partout et toujours, ce qui correspond, selon elle, à la figure de l'État, quel que soit le degré d'honorabilité de celui-ci.

*
* * *

L'exercice de microscopie du droit auquel se livre Lucien François dans *Le cap des Tempêtes* permet d'identifier un certain type de rapport de pouvoir : le jurème – celui-ci fût-il auréolé d'artifices langagiers ou symboliques destinés à renforcer la propension à l'obéissance des sujets d'un tel pouvoir (le nimbe). En tant que le droit serait une certaine modalité d'exercice des rapports de pouvoir⁵⁴ – prenant la forme, en l'occurrence, d'une émission de vœux impératifs accompagnée d'une pression par menace de sanction –, le jurème apparaîtrait ainsi, dans une perspective juspositiviste, comme la particule élémentaire du phénomène juridique.

Mais alors, cette particule est susceptible de s'inscrire dans le fonctionnement de nombreuses organisations sociales au sein desquelles les individus sont, les uns par rapport aux autres, dans un rapport de pouvoir – et pas seulement dans les structures étatiques, traditionnellement tenues pour les seules instances de production de droit à l'époque contemporaine. Même des groupes sociaux tenus pour illicites par l'État fonctionnent ainsi au jurème, y compris, le cas échéant, au nimbe : dans le simple face-à-face de celui qui commande et est doté d'une capacité de pression par menace de sanction et de celui à qui une injonction est adressée par le premier, il y a déjà du juridique. *A fortiori*, dans des situations plus complexes (racket, gang, organisation criminelle), ces particules se complexifient ou se joignent à d'autres pour former des structures de pouvoir, certes plus sophistiquées mais toujours aussi déterminées à obtenir des comportements déterminés d'une collectivité de sujets de plus en plus importante. Jusqu'à la sophistication ultime : l'État.

53. V. également, à ce sujet, P. Bourdieu, *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Coll. Cours et travaux, Le Seuil/Raisons d'agir, 2012.

54. N. Thirion, *Théories du droit. Droit, pouvoir, savoir*, Bruxelles, Larcier, 2011, spéc. p. 125.

Dans cette vision désenchantée mais lucide de l'expérience juridique, la spécificité du droit réside non pas dans le contenu des impératifs émis mais dans les techniques utilisées pour exiger des destinataires de tels impératifs qu'ils s'y conforment de gré ou de force. La frontière du droit et du non-droit se situe ainsi à cet endroit précis où une situation de type jurémique survient dans un rapport interindividuel. Les films de mafias constituent, à cette aune, un vivier impressionnant pour montrer le fonctionnement de telles techniques de pouvoir, débarrassées qu'elles sont de tout l'attirail symbolique qui les recouvrent lorsqu'elles sont employées dans le cadre, plus familier à nos esprits, de l'État.