

**LOI ET NORME**  
*au miroir du film de Samuel Fuller – Police spéciale (1964)*  
*Droit et cinéma*

**NATACHA ISRAËL**

**DOCTORANTE EN PHILOSOPHIE**



J'interroge en doctorat de philosophie les rapports entre droit et littérature ; entre l'écriture juridique et une scène fabuleuse que la littérature exprimerait par des artifices moins rigoureux, cela sans renoncer à une certaine normativité ou force prescriptive ni être indemne des prescriptions de la souveraineté et/ou normes du jeu social. **1<sup>er</sup> axe** de la recherche : la question que pose François Ost en amorce de l'ouvrage intitulé *Lettre et Lois : Le droit au miroir de la littérature* : « **Qui ignore que nos identités individuelles et nos repères collectifs plongent leurs racines dans des récits fondateurs, romans familiaux ou politiques, dont on peut penser que les figures littéraires représentent les modèles avancés ?** »<sup>1</sup>. J'ai choisi, en thèse, d'étudier les textes et figures du théâtre élisabéthain mais on peut encore ou aussi bien, comme ici, interroger les oeuvres du cinéma afin d'entrevoir la scène qui produit le droit, la rationalité ou le « régime de vérité » qui *vaut* au sein de la cité. **2<sup>nd</sup> axe** : Les juristes contemporains observent que d'un « droit solide » et de la transcendance du juste et de la Loi, notre époque glisse vers un « droit soluble » qui peut aussi bien « **s'analyser comme une disparition que comme une imprégnation (...) de l'ensemble des normes sociales** » ; « **comme l'enseigne la chimie, rien ne se perd, rien ne se crée** », signale J.-G. Belley. A ceci près qu'on ne sait plus qualifier la Loi comme transcendance ni sa dissolution comme absence d'ordre ou anarchie ; si nous sommes gouvernés, surveillés et punis, nous ne savons pas ce qu'est le droit. Entre scepticisme et

---

<sup>1</sup> François Ost et Laurent Van Eynde, *Lettres et Lois : Le droit au miroir de la littérature*, Introduction, p. 8.

dogmatisme, deux positions où risque alors de verser la pensée juridique, il est possible et nécessaire de se mouvoir (selon la formule empruntée à Paul Ricoeur). Au mirage d'une définition simple et univoque, il convient d'opposer « **la complexité du problème** »<sup>2</sup>. A cette fin, la théorie du droit gagne à la confrontation avec la littérature et le cinéma : « **l'exploration de l'envers du décor juridique, qui aura révélé ses fictions et ses constructions en trompe-l'œil, ses artifices et ses effets de scène** » pourrait favoriser, du même mouvement, « **un savoir critique des constructions juridiques et une amorce de refondation de celles-ci sur fond d'une connaissance élargie des puissances du langage, ainsi que des tours et détours de la raison pratique** »<sup>3</sup>.

Il s'agit, du point de vue de la méthode et des résultats visés, de multiplier les jeux de miroir entre l'écriture juridique ou le type de rationalité juridique considéré et la fiction (roman, théâtre, cinéma), « **en vue d'explorer leurs arcanes et de dégager, au plus profond de leurs pratiques et discours, quelque chose de leurs puissances respectives** »<sup>4</sup>. *Police spéciale* n'est pas un grand film ; son intérêt tient, pour cet exposé, à l'illustration qu'il fournit d'une écriture transfrontalière de la norme et de la loi, entre l'instance juridique et la normalisation « hors » du juridique. D'après la définition traditionnelle de la souveraineté, la loi a vocation générale ; universelle et étendue, elle se tient à distance de ses « sujets » tandis que la norme, diffuse et localement ciblée, unifie au quotidien ses « sujets ». Or il apparaît que la norme, ici, tend à fonctionner comme loi : on n'est plus dans un type de rationalité ou d'écriture du pouvoir tel que celui ou celle du contrat hobbesien qui voit déléguer au souverain le pouvoir d'édicter la loi générale, impersonnelle et universelle... mais, dès lors, où est-on ? C'est la question que pose le 1<sup>er</sup> temps de l'exposé. Au 2<sup>e</sup> temps, on s'efforce de dégager – au miroir du type de souveraineté pressenti – une certaine idée ou notion de l'œuvre elle-même (le cinéma de Fuller se trouve alors éclairé en retour par l'époque et le régime de vérité où il s'inscrit). Pour finir, on interroge à nouveau et plus avant la théorie et l'histoire du droit. Si la rationalité réfléchie au miroir de *Police spéciale* est déjà celle de l'état d'exception permanent, peut-elle être subvertie et comment ? Quelle « primitivité »<sup>5</sup> les individus (et, à plus forte raison, l'homme de loi) peuvent-ils espérer pour eux-mêmes en vue d'être aptes à faire glisser cette rationalité hors d'elle-même ?

Disons-le d'emblée, l'héroïne de *Police spéciale* sera « acquittée » ou, précisément, ne sera pas véritablement inquiétée pour le meurtre de son fiancé. Morigénée par le policier (qui est aussi son ex-amant et mentor), la prostituée reconvertie (dont le mariage avec le bienfaiteur de la ville devait parachever la rédemption) se retrouve derrière les barreaux. Kelly est d'abord soupçonnée d'avoir tué Grant sur le motif de la colère ou de l'orgueil ; si elle réussit à prouver qu'elle ne l'a pas tué parce qu'il était sur le point de la répudier mais parce qu'il était un « monstre », elle sera remise en liberté. Et c'est bien parce qu'il sera établi que Grant est « anormal » que Kelly gagne enfin ses galons de citoyenne « normale », non sans avoir auparavant connu les marges et l'emprisonnement. Voyons-le de près.

**I. 1. L'histoire et son « air de famille ».** Kelly, prostituée blonde et blanche, âgée d'une trentaine d'années, sans parent ni ami connus, vient de « plaquer » son souteneur ; elle a quitté la ville en bus et rejoint Grantville, cité dominée par la figure d'un riche bienfaiteur qui lui a donné son nom. A peine arrivée, Kelly vend ses charmes au Capitaine Griff qui lui stipule de s'installer sur l'autre rive, hors du territoire de « ses » administrés (« **this town is clean** », « **cette ville est propre** »<sup>6</sup> lui dit-il). En « banlieue » – précisément, dans « **l'autre Etat** » – on lui fournira une chambre et un travail si elle se recommande de lui auprès de la gérante du *Candy à la carte* (un club où les jeunes femmes distraient les messieurs entre deux boissons). Kelly s'installe à Delmar Falls mais choisit d'être infirmière dans le service des enfants handicapés de l'hôpital de Grantville où elle est rapidement intégrée, au grand dam de Griff. Bientôt, elle est aimée de Grant qui a toute la panoplie du Prince

---

<sup>2</sup> François Ost et Michel van de Kerchove, *De la pyramide au réseau ? Pour une théorie dialectique du droit*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> On le reverra au dernier temps de l'exposé. Le terme est emprunté à ou inspiré par Kierkegaard.

<sup>6</sup> Ce à quoi Kelly réagit en disant qu'elle ne va pas « **refiler la peste** » à cette ville. Griff lui répond qu'elle ne doit rien voir là de « **personnel** » mais que s'il la laisse s'y installer, les citoyens de Grantville le « **découperont en rondelles** ».

Charmant : il a sauvé la vie de Griff quelques années plus tôt en Corée<sup>7</sup> ; fraîchement rentré de Venise, il cite Goethe, Byron, Baudelaire avec passion... Kelly et lui filent un grand amour ; il prodigue des cadeaux à tous tandis qu'elle dispense tout le lait de la tendresse humaine : elle soigne les petits infirmes, sauve une fille-mère abandonnée, venge la dignité perdue des employées du *Candy à la carte* et court s'offrir sa robe de mariée avec les économies d'un salaire honorablement gagné, cela sous la surveillance (rapprochée) de Griff qui ne croit ni au miracle de sa rédemption ni au bonheur sans nuage de Grant. Peut-être a-t-il raison de ne pas lui faire crédit puisqu'elle tue Grant, une heure après avoir acheté sa robe de mariée...

L'histoire est simple, pour ne pas dire simpliste, et reprend bien des lieux communs du cinéma américain : le tandem du flic / justicier et de la prostituée ; la femme comme figure de la rédemption (l'infirmière qui soigne, aime et chérit) ; le paternalisme et la société de consommation (Kelly a vendu son corps comme les employées de *Candy à la carte*, Grant s'est « payé » une ville qui porte son nom, ...). Les deux premiers lieux communs se tutoient particulièrement : en France, *Gangsters* (Olivier Marchal, 2002), *La Balance* (Bob Swaim, 1982) ou *Max et les Ferrailleurs* (Claude Sautet, 1971) ont mis en scène le tandem du flic un peu voyou et de la prostituée instrumentalisée et rédimée... mais c'est aux Etats-Unis que le genre est le plus développé. En témoignent assez récemment *Sin City (la cité du vice et du péché)*<sup>8</sup> ou la série télévisée *Deux flics à Miami*, dans les années quatre-vingt. *Coffy* (Jack Hill, 1973), un film de la *blaxploitation*, montre une infirmière décidée à venger la mort de sa sœur et infiltrant le milieu comme prostituée ; le film réunit les figures de la justicière et de la prostituée au sein d'un même personnage incarné par Pam Grier (future Jackie Brown chez Quentin Tarantino). Samuel Fuller et la *blaxploitation* ont largement inspiré la nouvelle vague américaine (Tarantino et Rodriguez ont co-signé le scénario de *Sin City*) : de la sorte, la loi et la norme réfléchies au miroir du cinéma américain des années soixante et soixante-dix continuent d'infuser et de structurer le cinéma des années quatre-vingt-dix et deux mille... Encore une fois, rien ne se perd, tout se transforme : le cinéma « charrie » tout un discours auquel on réfléchira davantage au second temps de l'exposé. Auparavant, on tâchera de surprendre la conception de la loi et de la norme réfléchies au miroir du film de Fuller et, plus globalement, au miroir du genre.

L'histoire de Kelly et Grant ne s'arrête pas sur le départ des jeunes mariés au soleil couchant mais se poursuit, on l'a dit, avec la mort de Grant. Kelly vient d'acquérir sa robe et regagne la villa logée dans les hauteurs de la ville, où elle surprend Grant avec une fillette (dont on ne retrouvera plus la trace avant la fin du film). La dernière partie nous montre Kelly aux prises avec la justice de Grantville. Mais quelle justice ? Telle est la question. La cité vient de perdre son bienfaiteur et « saint » patron ; Kelly est aussitôt déchue du titre de « sainte » *nurse*. Kelly est rejetée de tous et nous sommes censés compatir – nous qui avons été témoins du tout premier crime. Le crime le plus grave est celui de Grant. Le spectateur doit en être convaincu (il est bien clair, pour lui déjà, que le « monstre » méritait la mort) tandis que le citoyen de Grantville le voit encore comme un héros ; mais, quoique le premier soit plus informé que le second, l'un et l'autre vont fermer les yeux sur les conditions de la garde à vue de Kelly autant que sur les motifs de sa remise en liberté.

**I. 2. Loi et norme au miroir de *Police Spéciale*.** Dorénavant, à chaque instant, la complaisance du spectateur peut fonctionner : Kelly n'a-t-elle pas courageusement 1) quitté son souteneur et la ville

---

<sup>7</sup> Au lendemain de sa rencontre avec le Capitaine Griff, lorsqu'elle s'éveille dans la chambre d'hôtel qu'il a louée pour elle à titre exceptionnel (avant qu'elle ne gagne, selon son vœu, l'autre rive / Etat de Delmar Falls), Kelly voit suspendu au mur le cadre du gros titre d'un journal : « *Grant saves Griff in Korea ; wounded* » (Grant se blesse en sauvant Griff en Corée). Un sous-titre signale encore : « *Pork Chop Hill Hero evacuated under fire* ». Kelly vient d'arriver en ville et le ton est donné, sans autre forme de commentaire : Grant est un héros de guerre ; le destin du Capitaine Griff lui est irrévocablement lié ; ensemble, ils ont connu l'horreur de la guerre contre les communistes. Nous sommes au cœur d'une Amérique tourmentée et blessée (« *wounded* »), dont les maux logent aussi bien au lointain qu'en son sein. Ce qu'avait déjà fortement mis en scène *Shock corridor*, du même Fuller, l'année qui a précédé *Police spéciale*.

<sup>8</sup> La présentation du film, lors de sortie, notamment sous la plume des journalistes grand public, tenait en ces termes : « *Sin City est une ville infestée de criminels, de flics ripoux et de femmes fatales. Hartigan s'est juré de protéger Nancy, une strip-teaseuse qui l'a fait craquer. Certains ont soif de vengeance, d'autres recherchent leur salut. Bienvenue à Sin City, la ville du vice et du péché.* » (source : [http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=56067.html](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=56067.html)).

de ses anciens péchés ? 2) décliné l'offre d'emploi (et d'argent facile) chez Candy pour s'occuper d'enfants malades ? 3) montré qu'elle était belle et instruite à la fois à la faveur des scènes où Grant et elle citent Goethe les yeux dans les yeux ? 4) sauvé une fille-mère du déshonneur ? 5) corrigé Candy, la « mauvaise femme » qui loge à l'orée de l'autre Etat (de la forêt ?) 6) réussi à se faire aimer de tous à Grantville, jusqu'au « saint » patron ? L'occidental qui souffre au spectacle de l'injustice (dont le cinéma américain fait son miel) est censé voir en Kelly une victime dont l'honneur sera réparé si le scénario prévoit un *happy end* ou dont l'innocence restera méconnue si nous sommes dans une tragédie, un vrai film noir. Par chance, peut-on dire alors, Fuller nous réserve un *happy end*.

Pourtant, le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle peine à admettre sans discussion la clémence finalement accordée à Kelly ; s'il éprouve de la sympathie pour elle, il n'est plus aussi sûr que la loi, dans la cité, doive être pensée à partir de ce qu'elle exclut : le « monstre » et l'« anormal » dont Grant et Kelly sont deux figures clés pour l'Amérique des années soixante. Cela est explicitement dit par Grant même (à Kelly), alors qu'il vient d'être surpris en compagnie de la fillette : « **notre mariage sera un paradis car nous sommes tous les deux anormaux** »<sup>9</sup>. Et, lors du tout premier interrogatoire, Kelly dira de Grant qu'elle sut dès leur premier baiser qu'il était « **pervers** » : « **he gave me a naked kiss** » (une fois déjà un homme l'avait embrassée ainsi et plus tard, pour ainsi dire en bonne logique, on l'avait « **interné** »)... « **this is a sign of a pervert** ». Kelly est elle-même représentée comme celle que tout passé condamne, dont toute initiative est corrompue ou entachée par une faute ineffaçable. C'est une « **call girl** » qui a tué Grant, d'après la une des journaux – non une personne pourvue d'autres attributs ou même, seulement, d'un nom propre.

Pour être « **disculpée** » par Griff qui la garde (et l'interroge) à l'office de police, Kelly doit « **prouver** » sa bonne « **moralité** » ; tous termes ici encadrés par des guillemets à cause de leur incongruité (ou non congruence *a priori* dans le cours qu'on suppose à la justice). Kelly sera libérée et lavée de toute faute si et seulement si la fillette est retrouvée ; en attendant, les témoignages (valant comme « **charges** ») s'accumulent... tous les signes passés de sa rédemption s'inversent et se retournent contre elle : les coups infligés à son souteneur puis à Candy (en vue de protéger la jeune Buff), l'argent de Grant donné à Dusty pour qu'elle conserve son enfant (Kelly est opposée à l'avortement), désormais et à nouveau, attestent de sa corruption morale. Il faut un « **miracle** », dans ces conditions, pour « **sauver** » Kelly ; le voici à travers la figure de l'enfant molestée qui, à la dernière minute, vient tout éclairer – et dont le témoignage est sur-le-champ décisif. L'article 1385 du code pénal est invoqué ; il concerne le « **renvoi d'une affaire** » : « **Le tribunal peut de son propre chef ou par application de l'accusation et pour l'avancement de la justice, demander le non-lieu** », selon les termes de Griff qui ajoute : « **Tu es blanchie, Kelly. Le juge t'a acquittée, et toute la ville t'a dressé un piédestal pour ce que tu as fait** ». Griff précise que ce piédestal est mérité au titre de ce qu'elle a fait « **pour l'enfant** » (non pour avoir tué Grant) ; il faut bien comprendre qu'elle l'a sauvée. L'ancien héros de Grantville est destitué ; son héroïne est désormais une ex-prostituée meurtrière, filmée (à la dernière scène) telle un cow-boy quittant la ville dans le couchant, un an jour pour jour après son arrivée. Etrange ville désormais orpheline de protecteur ou tuteur patenté ; étrange cow-boy ; étrange western...

Nous sommes au cinéma : l'œuvre crée sa propre temporalité, improbable pour le temps actuel ou effectif de la justice et de la cité. Quoi qu'il en soit, dans le temps fictif de l'œuvre, ce qu'on regarde habituellement comme justice n'est pas intervenue une seule fois ; la garde à vue a duré plusieurs jours sans l'intercession ni d'un avocat, ni d'un juge, ni d'un code des lois. Kelly et Griff vivent en 1964 (comme les premiers spectateurs du film) ; et les citoyens de Grantville trouvent acceptable l'éclipse du code et des hommes de loi au profit de méthodes disciplinaires, individualisées (réservées à certains individus), motivées par une conception du « **juste** » corrélée à la norme socialement admise ou plus précisément encore... à la figure de l'anormal qui décide, cela est à explorer davantage, de la procédure d'exception appliquée à Kelly (et à Grant).

Dans *Police Spéciale*, la norme est « **décidée** » localement et l'est à partir de la figure de l'anormal ou du monstre : si Grant n'avait pas molesté une enfant, son assassin eût été puni autrement (par la peine de mort) ; et si Kelly ne s'était pas longtemps prostituée, son séjour en prison, les accusations formulées contre elle et les interrogatoires eurent été résolument autres. Grant et Kelly n'ont pas les mêmes droits que les autres citoyens : le premier parce qu'il est d'abord le bienfaiteur de

---

<sup>9</sup> La version originale dit : « *Our marriage will be a Paradise for we are both abnormal* ».

la ville puis le monstrueux pédophile et la seconde parce qu'elle est d'abord une ex-prostituée puis l'héroïne ayant lavé la ville de la perversion concentrée en la seule personne de Grant. Ce qui a cependant de quoi surprendre, répétons-le, avec quarante ans de recul : 1) que Kelly soit « innocente » parce qu'elle a tué un « pervers » (il faut préciser qu'elle dit l'avoir tué non parce qu'il a molesté une enfant mais parce qu'il lui avoue l'avoir choisie car elle est, comme lui, « anormale ») ; 2) qu'elle soit restée « coupable » jusqu'alors, pour Griff et la ville entière, sur le motif de cette « anormalité » ; 3) que le Capitaine Griff soit le passeur ou médiateur entre la norme établie dans la cité et la marge, la plèbe ou le rebut de la cité : c'est lui qui relègue Kelly sur « l'autre rive » et l'envoie vers une souteneuse, alors qu'il envoie la virgine Dusty<sup>10</sup> chez les infirmières sans passer par *Candy à la carte* (Dusty vaut mieux que ça). Griff est le « gardien » de la norme bien plus que de la loi. Si veiller sur la norme est garder la paix, il tient bien là son rôle officiel, mais la norme est à négocier constamment et lui impose mille visages : tantôt voyou (autorisé à habiter de façon stable l'office de police), tantôt père et protecteur de ces dames, tantôt surveillant<sup>11</sup>, ami d'enfance du « saint » Grant (qui se révélera le « pervers » qu'il n'a pas su détecter), ou bien tout cela à la fois. Griff est un caméléon. N'est-ce pas un autre lieu commun qu'on peut souligner ? Celui du *flirt* du flic avec les figures de l'« anormal » : il est l'ami d'enfance de Grant auquel il doit d'être encore en vie ; il a été l'amant de Kelly dès sa descente du bus (il est allé la solliciter dans le jardin public où elle lisait) et il « rabat » les jeunes femmes vers Candy – sur l'autre rive. On est loin de la superbe d'un fin limier qui serait aussi un grand criminel mais l'on est proche de ce que Michel Foucault a décrit comme l'un des mécanismes inhérents à l'exercice du pouvoir : celui d'un « grotesque » qu'ailleurs on pourrait montrer dans toutes ses virtualités (de la plus ubuesque à la plus fanatique ou puritaine) par lequel celui ou celle qui a pour fonction de représenter la loi (ou la souveraineté juridique) est disqualifié.

D'après Michel Foucault, « **cette mécanique grotesque du pouvoir, ou ce rouage grotesque dans la mécanique du pouvoir, est fort ancien dans les structures, dans le fonctionnement politique de nos sociétés** ». Il signale, dans *Les anormaux*, qu'en

**montrant explicitement le pouvoir comme abject, infâme, ubuesque ou simplement ridicule, il ne s'agit pas (...) d'en limiter les effets et de découronner magiquement celui auquel on donne la couronne (...) il s'agit, au contraire, de manifester (...) l'inévitabilité du pouvoir, qui peut précisément fonctionner dans toute sa rigueur et à la pointe de sa rationalité violente, même lorsqu'il est entre les mains de quelqu'un qui se trouve effectivement disqualifié.**<sup>12</sup>

Griff loge plutôt dans la virtualité ubuesque ou comique de la représentation de la force (chargée de faire respecter l'ordre et la paix). Il campe visiblement ou sans fard dans une zone d'indistinction entre l'ordre et le désordre, entre la lutte contre le crime et les petits arrangements avec la loi (on peut le dire hors-la-loi lorsqu'il accorde à Kelly un délai d'une demi-heure pour plier bagage et quitter la ville avant qu'il ne révèle à Grant son passé de prostituée – c'est du chantage) ; mais n'est pas sublime tyran ou despote... simple flic, sa médiocrité incite à interroger la devanture du prestigieux « contrat » par lequel les citoyens ont délégué le pouvoir d'écrire la loi à la souveraineté, laquelle dissimule peut-être par ce moyen les mécanismes de la discipline et de la normalisation quotidiennement à l'œuvre au sein des rapports sociaux. Sous cet éclairage, le droit tel que la théorie de la souveraineté en a forgé le concept permettrait précisément de masquer les procédés par lesquels les citoyens de Grantville sont incités ou stimulés, jour après jour, à conduire leur vie selon telle et telle normes. On citera Foucault, encore, à propos de l'espace « **pathologico-normatif** »<sup>13</sup> que dissimulerait la devanture du discours « juridico-philosophique » : à partir de Grant,

**on comprend comment le grand monstre, ce cas extrême et dernier, s'est (...) dissous en un fourmillement d'anomalies premières (...). Le grand ogre de la fin de l'histoire est devenu**

<sup>10</sup> « *He's like a father to me* », dit-elle à Kelly en parlant de Griff.

<sup>11</sup> Voir les nombreuses scènes à l'hôpital : Griff surveille le travail et les conversations de Kelly. Il est filmé dans la pénombre et l'encadrement d'une porte qui dissimule sa présence à autrui. On songe au « machiavel de théâtre » ou à la figure de l'hypocrite (sur la scène élisabéthaine) logé(e) derrière le rideau et prêt(e) à ajuster l'action / l'intrigue en fonction de ce qui est observé à l'avant-scène.

<sup>12</sup> Michel Foucault, *Les anormaux*, Cours du 8 janvier 1975, Cours au Collège de France (1974-1975), Edition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Valerio Marchetti et Antonella Salomoni, Hautes Etudes, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1999, pp. 12-13.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *Les anormaux*, Cours du 12 février 1975, *op. cit.*, p. 151.

### **le Petit Poucet, la foule des Petits Poucets anormaux par lesquels l'histoire désormais va commencer.**<sup>14</sup>

Au lieu de rencontrer seulement en sa pointe extrême la menace au contrat social, la figure du désordre de la nature, la justice est ici pensée dans son rapport continu et tacite à la norme : le « monstre » contre-nature ou l'« anormal » perturbe et met en question tout le « jeu de la loi »<sup>15</sup>, lequel glisse insensiblement et corrélativement du tribunal vers la police (spéciale) comme technologie de l'anomalie ou de l'anormal et vers un état d'exception permanent. Ce qu'on retrouve bien au miroir du film, lequel illustre encore une « tradition » anglo-saxonne de la police de proximité<sup>16</sup>.

On peut s'y attarder un peu car le shérif (dont la fonction remonte à l'Angleterre pré-normande) a son *alter ego* dans le prévôt des pays germaniques, lequel tenait bel et bien le bâton (symbolisant la justice) au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est dans cette ligne ou généalogie que s'inscrit le shérif américain, qui occupe une fonction politique, policière et publique. Il ne s'agit pas seulement d'une fonction répressive, on l'a vu, mais d'un pouvoir exercé discrètement, continûment, non sans une certaine bienveillance qui oriente, infléchit, corrige, réprimande ou caresse. Le contrôle social accompli à travers la norme (qui fonctionne comme loi) vise à préserver la communauté de la déviance ; et le champ de l'anomalie – celui qui doit être surveillé – est essentiellement celui de la sexualité. Au miroir de *Police spéciale*, on voit se mêler comme au théâtre (comme dans les tragi-comédies ou *problem plays* de Shakespeare au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle) les problèmes de l'alcôve (ou de l'*oikos*) et les affaires de la cité (ou *polis*). La « réalité » de la police des conduites réfléchi au miroir du film suggère l'intrication très serrée de la norme (logée du côté de l'*oikos*) et de la loi (du côté de la *polis*) en un faisceau qui passe, *a posteriori*, pour une parodie de droit et de justice dont les virtualités poétique et/ou ubuesque, dès lors, affleurent également.

S'il ne s'agit pas de défendre ici les pratiques sexuelles de l'un ou l'autre des personnages principaux du film (Grant, Kelly ou Griff), on ne peut soutenir longtemps l'idée d'un droit, de lois et de la punition qui seraient pensés et structurés à partir de l'anormal. Il faut souligner à nouveau que Grant a reçu le châtement mérité une fois établi qu'il a molesté une enfant. Autrement dit, Kelly a fait gagner un temps considérable et précieux à la communauté en la débarrassant du « monstre » sans la contraindre à déployer l'arsenal des lois (coûteux en médiations et en temps). C'est bien, dira Michel Foucault, la question que porte avec lui le « **criminel monstrueux** » :

**est-ce que l'on doit effectivement lui appliquer les lois ? Est-ce que, en tant qu'être de nature monstrueuse et ennemi de la société tout entière, la société n'a pas à s'en débarrasser ?**

Selon Foucault, « **le criminel monstrueux, le criminel-né, n'a jamais, en fait, souscrit au pacte social** »<sup>17</sup>, si bien qu'on peut douter que le code juridique lui fût applicable. Nous sommes, au miroir de *Police Spéciale*, au sein d'une rationalité où les « monstres » n'ont pas les mêmes droits que les personnes « normales » ; ils ne relèvent plus de la justice et des lois mais de la médecine, de la décision sur la norme, toujours singulière et susceptible de châtier immédiatement, sans comparution ou autre forme de procès – la peine est alors une mort sans coupable ni trace ni regret. A la limite, le « monstre » meurt-il ou est-il simplement supprimé ? (Si Kelly-prostituée avait tué Grant-bienfaiteur, c'est elle qu'on aurait supprimée sans regret).

On est ici en deçà du droit, en un système infra-juridique possiblement mis à nu et dénoncé par Fuller, autant qu'à l'avant-garde d'une conception du droit et de la justice telle qu'ils finiraient par être absorbés dans la « religion ». Même dans cette seconde perspective, les conditions du « paradis » terrestre demeurent floues : S'agit-il d'évacuer le vice de la cité ? De le contenir à la marge ? Que les hommes appliquent immédiatement un ensemble de règles immanentes après l'avoir intériorisé ? Que chacun suive la loi naturellement gravée en son cœur (et chacun, à l'image de Kelly, sera racheté) tandis que le pouvoir concentre son action sur la production et la protection des droits individuels (droits à la sécurité, à la paix, à une vie « normale » et plaisante, lesquelles supposent la propriété

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>16</sup> On peut ici renvoyer, pour un éclairage bien meilleur et plus complet, au travail d'Hélène L'Heuillet et notamment, pour une introduction à ces questions, à l'article *Généalogie de la police* paru dans *Cultures & Conflits*, n° printemps 2003.

<sup>17</sup> Michel Foucault, *Les anormaux*, Cours du 29 janvier 1975, p. 89.

privée, les valeurs de la famille et de la religion, *etc.*) ? Au passage, on aperçoit l'éventuelle circularité (de la production des droits de l'individu aux valeurs de la religion, lesquelles creusent en retour une exigence de protection individuelle). L'inspiration chrétienne d'un tel droit ou contrôle social révèle sa congruence avec la naissance des droits subjectifs et d'une société d'individus<sup>18</sup>. Une telle gouvernamentalité<sup>19</sup>, selon la formule de Foucault, est complexe : liée dès le XVII<sup>e</sup> siècle à l'émergence de l'économie de marché, au développement de la propriété privée, elle sera soucieuse d'économie (du coût de l'exercice du pouvoir) et d'ordre (dans les chaumières) tout à la fois ; il suit que son ancrage, on l'a vu, n'est pas nécessairement national ou lié à la « raison d'état »<sup>20</sup> et, soit dit en passant, qu'elle n'entraîne pas fatalement le retrait de l'Etat et du politique mais leur possible réaffirmation (commandée par la production de l'ordre et des libertés individuelles).

**II. 1. *Police Spéciale* au miroir d'une certaine conception de la norme et de la loi.** *Police spéciale* brouille la frontière entre l'écriture de la loi qui serait du côté des seules formes instituées et la fiction qui serait du seul côté des formes instituant. Le film, alors qu'il croit la dénoncer, reste vecteur de la norme de conduite et de la croyance morales, celles de l'Amérique puritaine des années soixante ; en ce sens, il « réfléchit » un certain moment du droit ou de la justice. C'est ce moment de la justice et du droit qu'on tente ici de discuter, *a posteriori*. Au miroir de *Police Spéciale*, les valeurs stimulant les rapports sociaux effectifs – qui témoignent d'emblée d'une juridicité de ces rapports auxquels manque toutefois la contribution d'un juge, semblent celles de l'Amérique puritaine. Tâchons, dès lors, de déchiffrer un peu le film au miroir de la norme et de la rationalité de son époque.

A peine six ans plus tôt, Fuller a réalisé ce qu'on appelle un « western crépusculaire » : *Les quarante tueurs*. C'est là son dernier western ainsi que l'un des derniers d'une longue série inaugurée avec la naissance du cinéma américain. Anthony Mann et Samuel Fuller sont connus pour avoir « enterré » le western flamboyant ; il ne reste, dans leur cinéma, que des marshals désenchantés, des filles perdues, des grands espaces bien plus désolés que sauvages. Le cow-boy est désormais un individu complexe et tourmenté ; sa solitude, amère, « **n'a plus rien à voir avec celle, grandiose et démiurgique, du héros des années trente qui, incarnation de la beauté physique, ne vieillissait**

---

<sup>18</sup> On renverra, encore une fois, à l'article déjà cité et aux travaux d'Hélène L'Heuillet, pour un éclairage plus complet.

<sup>19</sup> Max Weber a souligné le rôle moteur du dispositif ou d'une rationalité légale formelle dans le développement du capitalisme. Cet intérêt pour les technologies de gouvernement s'est confirmé dès les années 1930 au cœur des *policy sciences* américaines. L'étude de la gouvernamentalité annoncée par Foucault en 1978 peut s'inscrire dans la filiation en ce qu'elle « **impliquait que l'on place au centre de l'analyse non le principe général de la loi, ni le mythe du pouvoir, mais les pratiques complexes et multiples de "gouvernamentalité" qui supposent, d'un côté, des formes rationnelles, des procédures techniques, des instrumentations à travers lesquelles elle s'exerce et, d'autre part, des enjeux stratégiques qui rendent instables et réversibles les relations de pouvoir qu'elles doivent assurer** » (in « La "Gouvernamentalité" » (1978), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994). Renaud Epstein insiste sur le fait que le succès du libéralisme (jusque dans sa forme néo-) « **n'aboutit pas à un retrait du politique, qui aurait abdiqué face aux forces du marché. Plus sûrement, il doit conduire à considérer, comme l'y invitait Foucault, comment l'extension de la liberté est devenue une ressource pour l'invention de nouvelles technologies de gouvernement de la société** » (in « Gouverner à distance. Quand l'Etat se retire des territoires », *Esprit, Des sociétés ingouvernables ?*, n°319, novembre 2005).

<sup>20</sup> D'après Hélène L'Heuillet, dans l'article déjà cité « **la police, sous l'emprise des circonstances, a inauguré une tradition politique d'un nouveau genre, à l'intérieur de l'état de territoire, mais au service de l'état de population. Son ancrage dans la ville la conduit paradoxalement à reconnaître une appartenance différente de l'appartenance nationale, quoiqu'elle continue de respecter ce cadre (...). Ainsi la police semble-t-elle bien devenir la véritable *politeia* mondiale, le coup de force qui rappelle qu'à ce niveau aussi, la fondation a lieu dans la violence et que son efficace dépend du savoir et de la surveillance** ». Hélène L'Heuillet rappelle avec Didier Bigo que l'argument de la souveraineté territoriale « **vaut dans les arènes juridiques mais pas dans les pratiques policières** » (Bigo D., « L'Europe de la sécurité intérieure : penser autrement la sécurité », in A.-M. Le Gloannec, *Entre union et nations. L'État en Europe*, Paris, Presses de Science-po, 1998, p. 62). La police de proximité dicte, par conséquent, une autre gouvernamentalité que celle qui l'aura d'abord commandée (la rationalité étatique) : le criminel n'a plus de nationalité et la police doit le pourchasser au-delà des frontières tandis que la guerre est urbaine et transforme, localement, les prestations de la police en interventions armées. Il s'agit surtout, ici, d'insister sur la souplesse des déterminations de la souveraineté, de la gouvernamentalité et de la police.

**jamais** »<sup>21</sup>. Dans sa jeunesse, le western montrait l'Ouest comme la promesse de l'innocence retrouvée et d'un « état de nature » compatible avec la liberté<sup>22</sup>. Or des grands espaces et d'oppositions bien visibles entre nature et culture, sauvagerie et loi, l'individu et la cité, il a glissé vers l'intériorité et l'indistinction au sein des partages. Le western crépusculaire creuse le versant sombre de l'« état de nature » : celui de la créature corrompue ou déchue, constamment menacé par la nuit des valeurs morales. Le genre annonce non seulement le tournant du cinéma de Samuel Fuller mais encore celui de tout le cinéma occidental.

Le scénario de *Police spéciale*, comme celui d'un western, interroge les thèmes de l'individu, de la loi et de l'ordre (ou de la paix) au cœur d'une petite ville américaine. Comme dans un western, Kelly est arrivée avec la « diligence » (le bus) ; Griff, le « shérif »<sup>23</sup> de la ville, est posté à l'arrivée du bus pour vérifier la respectabilité des visiteurs ; vêtu en civil, il doit voir plutôt qu'être vu. Ce shérif n'a pas le cœur pur, son insigne ne brille plus au soleil et son fusil ne suffit plus à bouter le mal hors de la communauté. La fille n'est plus la brune insolente et sensuelle mais une blonde glacée, en colère. Le « méchant » n'est plus analphabète ni bagarreux ou voleur : mécène de la ville, il est instruit et a l'apparence d'une moralité irréprochable. Or il est malade, anormal. Ce que nous montre le film, on l'a déjà vu au premier temps, c'est le mal intériorisé au point de pouvoir être soupçonné et débusqué en chacun – il n'éclate plus à la faveur d'actes tonitruants, de règlements de compte en pleine rue, de crimes tapageurs (vol de la diligence, prise d'otages à la banque, bagarre générale au *saloon*, ...). Et ce qui nous est montré à propos du film tient à ce que la fiction même épouse le genre « crépusculaire » et tamisé d'un mal ou d'une monstruosité logé(e) profondément en chacun... qu'il convient de débusquer, discipliner, surveiller et soigner.

Quel est ce mal (sinon cette forêt) chevillé(e) au corps, intériorisée par tout individu au cœur même de la cité ? Le titre original peut nous éclairer : *The Naked Kiss* signifie, en français, « le baiser du nécrophile ». C'est ce à quoi « ressemblait » le premier baiser de Grant à Kelly, dit-elle après le meurtre (sans autre explication). Comme on peine à croire qu'elle ait eu le sentiment d'être une morte embrassée par un vivant, on peut se demander si elle n'a pas eu la sensation d'embrasser un défunt. L'effroi qui succède à ce baiser semble pointer vers la peur de l'anormal comme celui (ou celle) qui est mort au jeu ou contrat social, qui le menace de l'intérieur ; mais peut-être encore comme celui (ou celle) qui vit comme un mort et qu'il faut mettre de côté sur ce motif.

On l'a dit, un seul plan sur la « une » d'un journal signale que Grant et Griff ont fait ensemble la guerre de Corée : comme dans *Shock corridor*, Fuller pourrait vouloir pointer le lien qui court de la guerre à la folie, l'aliénation, la détresse de milliers d'individus anonymes. Sur le plan historique et socio-culturel, son cinéma est profondément marqué par le conflit mondial et par les guerres de Corée

---

<sup>21</sup> On trouvera une documentation fournie sur le genre du western crépusculaire (*Le western, une histoire de l'Ouest*) à l'adresse suivante : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemay>. Ici, je cite Gérard Camy, chef de travaux BTS audiovisuel Lycée Carnot de Cannes, qui précise : « **Entre les jeunes cow-boys, beaux et blancs, porteurs de progrès social et moral du mythe américain d'avant-guerre et les « losers » inadaptés dans un Ouest en pleine transformation, infirmes d'esprits et souvent de corps qui imposent leur violence désespérée dans le cauchemar américain des années Vietnam, le western des années cinquante se révèle une période charnière extrêmement importante dans l'histoire du genre** ».

<sup>22</sup> On sait que selon Hobbes, théoricien de l'état de nature au XVII<sup>e</sup> siècle, celui-ci n'est malheureusement pas compatible avec les libertés : la menace de la mort violente prohibe l'exercice et l'épanouissement de la souveraineté individuelle et empêche de mener une vie agréable (qui demeure, toutefois, le droit fondamental de tout être humain).

<sup>23</sup> Le shérif des *Quarante tueurs* (*Forty killers*) s'appelle... Griff (Bonnell). On peut souligner qu'en 1950, *J'ai tué Jesse James* (*I shot Jesse James*, de S. Fuller) annonçait déjà le tournant « psychologique » du genre. Le scénario de western se détourne alors des figures légendaires pour s'intéresser à l'inconnu – à l'anonyme. Le film raconte l'histoire de Bob Ford, membre de la bande de Jesse James, qui lui tira dans le dos contre une amnistie et l'opportunité de « démarrer une nouvelle vie ». La même année, et se fondant sur l'expérience qu'il a connue au cours du conflit de la seconde guerre mondiale, Fuller réalise *J'ai vécu l'enfer de Corée* (*The Steel Helmet*). C'est la fin du western aux personnages et aux situations stéréotypés et le début d'un autre, insidieusement marqué par les guerres contre les Communistes que livrent les Etats-Unis hors de leur territoire. Il conviendrait de revoir tous les films de Fuller à la lumière de sa fascination (-haine) pour la guerre et le communisme ; et du communiste comme l'ennemi intériorisé (ou en voie de l'être) par l'américain « moyen ». Toujours est-il que d'un Griff (ou shérif) à l'autre, est sensible l'inquiétante étrangeté des modifications du rapport à « soi », à la norme et à l'ennemi à la césure du vingtième siècle.

et du Vietnam. Sur un autre plan, la mise à l'écart de celui qui est « mort » au contrat social a pour avantages d'éviter que fût posée la question de sa « vie » qui est comme une « mort » et de conserver insensiblement à la femme le rôle de « sauver » l'homme, sinon la cité même, ou de les préserver d'« **une passion porteuse de mort** »<sup>24</sup> ; tout en logeant elle-même – semble-t-il – du côté de la mort ou en marge, sur l'autre rive, reléguée par la devance de la rationalité juridique – avec l'anomalie, les vices et la sexualité. C'est en ce sens que le film de Fuller pourrait renforcer le régime de vérité qui vaut dans la cité (et protège le pacte) au moins autant qu'y semer le trouble en les faisant voir comme construits et réitérés par les gestes, attitudes et soucis du *white anglo-saxon protestant. Police spéciale* nous présente le « devoir » de la femme comme celui d'être, au moins à l'écran, la figure de la rédemption ou du salut pour l'américain qui commence (ou continue...) de se considérer comme « monstrueux », habité par d'obscures puissances dont il demande à être guéri (c'est encore probablement à toute la cité qu'on peut étendre ce désir de rédemption ou de salut). On peut alors se demander quelle conception du droit ou de la justice sinon quel ordre « symbolique » donne, au sens propre, ce besoin d'être guéri, de rédemption et de salut – et l'on devine la consolidation du désir d'être guéri au sein d'une certaine gouvernementalité. Pour le dire (trop) vite, on perçoit une circularité du désir d'être sauvé ou soigné à un certain régime de vérité où se poursuit, dès lors, un certain régime du désir, *etc.* ; et l'on soupçonne une disposition masculine (dont le cinéma de Fuller est, à sa façon, exemplaire) à nourrir le cercle d'une telle rationalité ou d'un tel régime de vérité. C'est peut-être révélateur 1) sur le fond, de la dialectique d'une passion ou crainte fondamentale de l'homme (du masculin ?) et de l'écriture du pouvoir moderne et 2) sur le plan formel, de l'intrication au cœur de la rationalité juridique des faits sociaux (l'effectivité des rapports de force, déjà intégrés au sein de « **dispositifs de signification et de valorisation** ») et des valeurs morales collectives (imprégnant les rapports de force effectifs). « **De sorte qu'une norme juridique ne surgit pas *ex nihilo*, mais résulte plutôt de cette dialectique de faits (valorisés) et de valeurs (en voie de réalisation)** »<sup>25</sup>. Fuller, comme auteur de fictions, participe à l'écriture de la norme et de la loi au sein du réseau.

**II. 2. Enrichissement du problème au service de la transdisciplinarité.** Le film réfléchit une certaine conception de la norme et de la loi, dont la trame est pour le moins équivoque, en même temps qu'une telle rationalité éclaire, en retour, les faits que le film valorise et les valeurs qu'il contribue à réaliser ou entériner socialement. On peut raisonnablement se demander si le film ne « plaide » pas en faveur d'une justice sur le modèle de l'ancienne *equity*<sup>26</sup>. Floue ou *soft*, dirigée par les faits dans la mesure où elle est adaptée aux circonstances et aux personnes considérées, cette justice loge en deçà de (ou n'entre pas dans) la loi générale, impersonnelle, transcendante et dirigeant

<sup>24</sup> La formule est empruntée à Stanley Cavell lisant le théâtre de Shakespeare ; l'expression désigne la relation de l'homme moderne au monde et à autrui dont les aspects destructeurs s'illustrent particulièrement, selon lui, dans la façon dont le scepticisme est vécu (lequel a quelque chose de « masculin » et entraîne de conséquences possiblement fâcheuses pour la femme, en témoigne – toujours d'après Cavell – *Othello* et *Le conte d'hiver*). Voir l'introduction du *Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, « Chemins de pensée », Seuil, Paris, 1993.

<sup>25</sup> François Ost et Michel van de Kerchove, *De la pyramide au réseau ? Pour une théorie dialectique du droit*, Publication des Facultés Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2002, p. 365. Les auteurs précisent : « **par ailleurs, à peine édictées, les normes juridiques font l'objet d'altérations multiples en fonction des transformations de la constellation des faits et des valeurs. Le droit est donc le produit instable, sans cesse retravaillé, d'une intégration normative de faits sociaux valorisés parvenus au niveau de l'abstraction et de l'institutionnalisation** ».

<sup>26</sup> L'*equity* est une institution séparée de la *Common Law*, plus spirituelle et plus flexible, tirée d'un droit coutumier et oral. Une définition très simple est fournie à cette adresse, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Common\\_law](http://fr.wikipedia.org/wiki/Common_law) : « **La common law a été élaborée du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Ce droit « commun » à l'Angleterre a progressivement supplanté les coutumes locales grâce à l'action des cours royales (*Curia regis*). Droit créé par les juges et non par la loi, la common law donne la primauté aux précédents jurisprudentiels. Toutefois, après le XVI<sup>e</sup> siècle, la common law s'est figée dans des règles difficiles à modifier, les juges étant liés par la jurisprudence. C'est pourquoi, sous l'impulsion du Chancelier se sont développées les règles de l'*equity* qui met en place une nouvelle juridiction parallèle. Ces règles, basées sur les principes de justice et d'équité, permettent de pallier les insuffisances de la common law et ses rigidités** ». L'*equity* suppose un système de médiations spécifique dont les excès sont au moins aussi ravageurs que ceux du droit écrit et du respect de la lettre de la loi.

les faits de manière inflexible. Puisque *Police spéciale* ne prévoit qu'à la fin le concours d'un magistrat (qui entérine l'opinion de la ville et du Capitaine Griff<sup>27</sup>), il semble tout bonnement abusif de parler de justice et de droit ; on serait hors des termes fixés pour la souveraineté juridique. Pourtant et plus précisément, au miroir de la conception du droit ici sommairement dégagée et du point de vue de la constitution historique et progressive des systèmes juridiques, le film apparaît comme la métaphore d'un système qui brouille le moment du passage à la légalité, d'un système qui reste en deçà des institutions investies de compétences juridiques bien déterminées ou en deçà de la « positivation » ; comme une sorte de système normatif simple (selon la typologie de N. Bobbio) où « **la conservation et la transformation des règles sont confiées au groupe lui-même** »<sup>28</sup>. Toujours au miroir de cette conception du droit et de son histoire, le film de Fuller se montre comme parodie de droit où l'on ne distingue pas entre la force et la justice et où la loi n'est pas distincte de la norme, d'un ordre moral et religieux qui imprègne toute la « police » des comportements. La question se pose cependant de savoir si, même plus élaborés, les systèmes normatifs complexes (où sont respectés les critères formels de légalité comme la compétence, la procédure, ...) ne restent pas adossés aux « **normes primaires coutumières** » dont Locke avait pointé les défauts dans l'état de nature (où, selon lui, manquent « **les méta-règles conférant des pouvoirs de reconnaissance, de changement et de décision** »<sup>29</sup>). La question se pose donc de savoir si le droit ne s'origine pas, de toutes façons, dans la « fiction » ; il y aurait toujours, dans la perspective des jeux de miroir ici proposés, du droit avant le droit – même si ce droit est « littérature » (récit de la communauté sur elle-même, son origine et sa destination). Et la question se pose encore, dès lors, de savoir où nous conduit la démarche de déconstruction. Pointe-t-elle, en dernière instance, vers ce que George Steiner qualifie d'« **herméneutique du *do it yourself*** »<sup>30</sup> (l'individu comprenant que le droit est « littérature » décide, en dernière instance, de l'équivalence de tous les récits ; tout puissant, il impute la même valeur de nullité à chacun ou invente, librement, de nouvelles valeurs) ? Cela fournirait l'objet d'un autre travail de montrer l'interprétation d'un texte (de droit ou de fiction) comme un « jeu » déjà ancré au sein d'une forme de vie particulière : il n'y a pas de désert du sens (toute philosophie du droit ou des normes qui dit les rationalités strictement équivalentes et/ou « vides » se réfute elle-même) ni un sens unique et parfait qui fût « vrai ». Est « vrai » ce qui est négocié localement et ponctuellement au sein d'une rationalité qui favorise *a minima* l'égale expression de tous. La souveraineté n'a pas, dans cette perspective, à écrire la loi naturelle, ce qui *doit* être ni même ce qui est<sup>31</sup>. Le droit, toujours dans cette perspective, procède par induction dans la découverte de la juste imputation des biens et des charges – il arbitre des rapports entre des personnes au sein de cités particulières et ne connaît pas d'essence générique de la personne humaine (à plus forte raison, il ne connaît pas de personne « normale » ou « anormale »)<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> On l'a vu plus haut : la décision du tribunal est « rendue » à Kelly en sa cellule, par Griff qui s'en fait le procureur. Cette façon de raconter l'exercice de la justice est « surréelle » (cela ne se passe pas ainsi dans la vraie vie) ; et, cependant, elle reflète bien l'éloignement du magistrat (de la Loi) et l'extrême proximité, à l'inverse, de la discipline, du contrôle et de la normalisation.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>30</sup> George Steiner, *Réelles présences*, Les arts du sens, trad. par M. de Pauw, Gallimard, Paris, 1991, p. 156. Selon Steiner, un tel jeu est consécutif à la rupture de la relation de confiance entre le mot et le monde, comme entre le moi et le je. Steiner propose, à la place, une théorie de l'interprétation « responsable » : le lecteur ou répondant se laisse interpellé par l'auteur (l'émetteur de la norme et/ou de la loi ou encore l'auteur d'un livre de littérature) et répond des potentialités du texte ou de l'œuvre, sans allégeance ni trahison. Cet engagement est « moral » : l'interprétation vise la « bonne foi » ; elle est confiante et responsable.

<sup>31</sup> La politique est, de la sorte, appelée à reprendre ses « droits » sur le désir de consolation (pointé au temps précédent), la valorisation (voire la surenchère) des droits subjectifs : celle-ci ne doit se soumettre ni aux lois « supérieures » de l'économie, ni à la norme socialement admise, ni être assujettie à la peur de ce(lui) qui menace le contrat social : le droit n'a pas pour vocation première de nous soulager (variante moderne de la délivrance ou de la rédemption dans les religions classiques).

<sup>32</sup> C'est la conception du droit ou la rationalité juridique que défend le philosophe Michel Villey, notamment dans *Le droit et les droits de l'homme*, PUF, Questions, 1983.

Il a semblé intéressant de considérer la loi et la norme au miroir de la fiction, depuis un point de vue externe modéré (la formule est empruntée à François Ost), lequel travaille en trois temps : 1. on tâche de recueillir l'objet tel qu'il est représenté. 2. la mise à distance qui s'opère à même l'œuvre de fiction permet de relativiser, requalifier, expliquer, sans détruire ni reconduire à l'absence de sens... il suit, on l'espère, une meilleure compréhension. 3. On fait retour vers l'objet ; l'interprétation critique se trouve enrichie par la rupture épistémologique. La dialectique, ici, combine l'interprétation et l'explication. On n'est pas dans le cadre d'une théorie pure du droit mais dans celui d'un effort de traduction : la fiction donne à voir du droit et de la justice des états ou des moments qui nous renseignent sur leur(s) jeu(x), et les théories du droit et de la justice nous renseignent à leur tour sur les croyances, l'air du temps ou les structures qui l'animent. Ainsi que l'écrivit Genette, tous les textes ont la forme d'un palimpseste ; la transtextualité seule, pour finir, semble faire « loi ». Une ombre irréductible cerne le noyau de la norme juridique ; cela est « réfléchi » au mieux par l'œuvre de fiction, laquelle relance constamment les interrogations autour de la justice et du droit. Le poids des prescriptions normatives leste pourtant l'œuvre de fiction et l'ancre au sein d'un jeu social. La fiction ne délivre pas davantage que le droit les clés du « salut » mais désigne, au mieux, la possibilité d'une « primitivité » où se (re)conquièrent une liberté et une responsabilité.

En guise de conclusion, le récit et le style de *Police spéciale* ne prescrivent rien qui apparût neuf ou fondateur. On ne se sent pas enjoint par une exigence radicale, une « simplification » des termes de la liberté et de la responsabilité comme celle qui tonne au cœur des chefs d'œuvre du cinéma et de la littérature et qui, pour le dire avec Deleuze (lisant Leibniz), nous élève directement à l'infini. On observe un manque de « primitivité » des personnages ; l'absence de consistance face au pouvoir de la norme et/ou de résistance face à l'inconsistance de la justice. On est loin de la protestation de l'individu kierkegaardien face à l'« Ethique générale » et de « l'imaginaire radical » ou de la « passion démocratique » selon Castoriadis<sup>33</sup>. Toutefois, et c'est le dernier mot de l'exposé, le film pointe vers une origine plurivoque ou plurielle de la norme et de la loi, du discours qui (pré)vaut dans la cité. Il fait œuvre en ce sens de « voyance », tout simplement parce qu'il montre avant les développements (plus tardifs) de la philosophie et de la sociologie que le modèle pyramidal<sup>34</sup> ne suffit pas à caractériser l'écriture du pouvoir (de la norme et de la loi). *Police spéciale* anticipe aussi bien les développements de Foucault autour de la normalisation dans *Les anormaux* (son cours au Collège de France en 1975) et *La Volonté de Savoir* (1976) que ceux, contemporains, autour du droit dit soluble et gazeux, dilué dans la norme et/ou fonctionnant en réseau ; comme si le cinéaste avait senti (et suggéré) avant le philosophe le mythe de la souveraineté juridique. Ce que la philosophie peut voir quant à elle, *a posteriori*, c'est combien l'œuvre de fiction est colonisée par la norme locale et ponctuelle et comme elle s'en fait le vecteur, prolongeant dès lors ses effets. La fiction peut contribuer, à l'instar de *Police spéciale*, à nous faire fermer les yeux sur certaines injustices ou sur l'absence de droit(s) de certains individus ; elle peut renforcer la rationalité inhérente à la gestion policière (et localisée) des conduites, nous garder sous hypnose ou bien, singulièrement, montrer l'envers du décor, dire que le « roi est nu » ou Ubu, susciter une éthique neuve (une « primitivité ») et contribuer ainsi au déplacement de cette rationalité vers d'autres modes de gouvernement.

---

<sup>33</sup> Après avoir ici exposé, à gros traits, la rationalité où se développe la passion de la norme (et / ou d'une vie normale), laquelle renforce ou consolide, en retour, ladite rationalité juridique, on a tenté de suggérer (et l'on ne peut faire mieux, ici) le dispositif où l'autonomie disparaît à proportion de la maximisation de quelques libertés individuelles, celles que Castoriadis, dans *Le monde morcelé*, désigne comme « **petites libertés (...) tolérées comme complément instrumental du dispositif maximisateur** ». Selon Castoriadis, il ne s'agit « **d'une lente accréation des contenus démocratiques et des libertés. La démocratie est impossible sans une passion démocratique, passion pour la liberté de chacun et de tous, passion pour les affaires communes qui deviennent, précisément, des affaires personnelles de chacun. On en est très loin** ». La responsabilité qui pèse sur l'humanité occidentale en la matière, selon Castoriadis, et cela d'avoir su inventer, précisément, la démocratie et la liberté qui permet de discuter au sein de la cité, lui « **fait penser que c'est là qu'une transformation radicale doit (...) avoir lieu** », c'est-à-dire dans la reconquête de la démocratie et de l'autonomie du sujet (« **à condition précisément qu'elle abandonne les valeurs économiques et qu'elle investisse d'autres significations** »), (*op. cit.*, Les carrefours du labyrinthe – 3, Polis, L'idée de révolution, Seuil, Paris, 1990, p. 210, p. 212).

<sup>34</sup> On songe ici, particulièrement, au modèle de Kelsen, décrit dans *Théorie pure du droit*, 2<sup>e</sup> édition traduite par Charles Eisenmann, Dalloz, Paris, 1962.

**BIBLIOGRAPHIE**

*Police spéciale (The Naked Kiss)*, 1964

*Shock Corridor*, 1963