



**HAL**  
open science

## “ Culture de masse et culture de crime : le truand comme gardien de la paix sociale ? ”

Vincent Platini

### ► To cite this version:

Vincent Platini. “ Culture de masse et culture de crime : le truand comme gardien de la paix sociale ? ”. *Acta Iassyensia Comparationis*, 2006. hal-01773594

**HAL Id: hal-01773594**

**<https://hal.science/hal-01773594>**

Submitted on 26 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Culture de masse et culture de crime : le truand comme gardien de la paix sociale ?

La culture serait au service du Pouvoir, du moins la culture de la foule, la vulgaire. Ainsi pourrait se caricaturer l'accusation lancée contre un large corpus d'œuvres depuis qu'une lecture simpliste d'Adorno et d'Horkheimer s'est imposée au public instruit. Les belles Lettres, les beaux-Arts, jouiraient d'une farouche indépendance tandis que la culture industrielle fait figure d'outil visant au contrôle des masses. Le cinéma populaire mais aussi les romans bon marché et les magazines à grands tirages participent de la même équation selon laquelle la rationalité technique est une rationalité de la domination : "le terrain sur lequel la technique acquiert son pouvoir sur la société est le pouvoir de ceux qui la dominent économiquement<sup>1</sup>." En d'autres termes, le Pouvoir économique-politique tisserait dans la culture industrielle la chaîne entravant les masses. Aujourd'hui encore, une telle idée légitime un certain mépris critique, plus ou moins implicite, face aux œuvres populaires. Ce dédain apparaît presque comme une forme de résistance intellectuelle dans la mesure où l'on tourne le dos à une culture servile et asservissante. Lorsqu'elles ne sont pas ignorées, ces œuvres sont le plus souvent considérées comme le fidèle reflet de l'idéologie dominante ; celles qui recèlent une signification déviante ou subversive sont traitées comme des curiosités esthétiques, voire des malentendus. Pour un peu, la culture de masse et son public seraient fautifs de ne pas avoir plié le genou devant le sens qu'on leur avait prédestiné.

Pourtant, l'assujettissement idéologique de la culture n'est pas une avanie de la modernité et encore moins une nécessité. Son instrumentalisation s'est faite bien avant l'ère des masses. Michel Foucault en fournit un exemple avec la littérature du crime depuis la fin du Moyen-Âge. Ces récits, qui résumaient la vie d'un criminel et décrivaient avec minutie sa mise à mort, constituaient un relais efficace au spectacle du châtement. Censés garder le peuple dans le droit chemin et restaurer la souveraineté blessée par le délit, ils pouvaient cependant avoir une conséquence idéologique inattendue : par la réécriture esthétique, les criminels se trouvaient auréolés de gloire aux yeux du public. Cette ambivalence – cet "éclat des supplices<sup>2</sup>" – n'est pas le propre d'une œuvre ayant connu une réception singulière. Elle semble intrinsèque à la littérature de crime et perdure dans la culture industrielle dont la figure

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, "La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses", in *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. Eliane Kaufhoz, Gallimard, Paris, 1973, p. 131.

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.

du truand moderne fait surgir la même problématique que celle du supplicé. Sa mise en scène est une mise à mort, donc une mise en garde contre toute carrière délinquante. Pourtant, le mauvais garçon conserve un certain charme, dont témoigne l'habituelle indignation contre un crime présenté sous un jour favorable.

Par où il a péché, par là il est puni, mais par ici même son sacre s'accomplit : le truand serait-il une figure paradoxale de l'instrumentalisation culturelle ? Avant d'en faire un personnage biface, à la fois garde-fou et boutefeux de la révolte, il faut prendre en compte les conditions de production des œuvres modernes. La culture industrielle dépend moins du pouvoir politique que de l'appareil économique lié, pour une part, aux besoins et aux goûts du public. De fait, les pôles du pouvoir ne sont pas clairement identifiables. Une réflexion sommaire tendrait à concevoir un Pouvoir machiavélique et hypostasié face à une masse homogène et manipulée. Foucault prévenait déjà une telle simplification : "Dans toute cette littérature de crime, [...] il ne faut voir sans doute ni une expression populaire à l'état pur, ni non plus une entreprise concertée de propagande et de moralisation, venue d'en haut ; c'était un lieu où se rencontraient deux investissements de la pratique pénale – une sorte de front de lutte autour du crime, de sa punition et de sa mémoire."<sup>3</sup> Ce front de lutte s'est d'autant plus élargi que la production industrielle implique la création en équipes, donc l'émission d'un message polyphonique. Dans la culture de masse, le contrôle social ou la subversion se diluent dans l'interdépendance des auteurs, des récepteurs et de l'industrie.

Qui peut arrêter un sens idéologique pour la culture de masse ? Le pouvoir économique ? Adorno et Horkheimer ont dénoncé l'imaginaire qu'il impose aux consommateurs ; mais qu'advient-il lorsque le système capitaliste qui le sous-tend est en crise ? Inversement, le public ne saurait se résumer à une masse hypnotisée ou prompte à faire de toute œuvre un brûlot contestataire. L'immense diffusion implique un kaléidoscope de réceptions et, bien souvent, le contrôle social véhiculé par la culture de masse émane de son public même. On pourrait parler avec Durkheim d'une conscience sociale, voire d'une autocensure, qui s'exprime à travers les interprétations conformistes du truand. Cependant, le mauvais garçon ne retrouverait-il pas de son mordant lorsque la société remet en cause sa propre morale ?

Le gangster américain des années 1930 est intéressant quant aux relations de pouvoir qu'il exprime. L'étendue du corpus contraint à n'étudier que les œuvres les plus largement diffusées – c'est-à-dire celles dont le message idéologique fut susceptible d'influencer le plus large public – mais témoigne de l'importance de ce personnage dans la culture américaine.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 81.

Cette abondance n'est pas simplement le reflet d'une époque bénie pour la pègre. Certes, durant la Prohibition, le microcosme truand connaît un essor sans précédent ; mais, lorsque l'Âge d'or du gangstérisme décline – notamment avec l'emprisonnement de sa figure majeure, Capone – les bandits perdurent dans la culture de masse. Sur la criminalité se greffent des discours sociaux que l'on retrouve dans les œuvres et leurs réceptions. Ainsi, la récurrence du truand dans la production culturelle est à comprendre comme l'indice d'une "anomie sociale" durant laquelle la contestation touche non seulement les relations de pouvoir mais aussi les valeurs de la communauté.

### Un châtement symbolique à bout de souffle

Le pouvoir pénal répugne, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à prendre publiquement en charge la part de violence liée à son exercice. Selon Foucault, le condamné est dérobé aux regards et son exécution ne se fait plus en place publique. Pour que perdure cependant la certitude que le crime ne paye pas, se met en place un système de représentations dans lequel se retrouve, à un niveau symbolique, le spectacle de la mise à mort. Bien que son aura pâlisce dans la culture industrielle, l'éclat des supplices illumine encore le gangster.

On peut certes voir dans sa mort violente l'héritage du cérémonial censé restaurer le pouvoir légal. Rares sont les truands qui finissent leur carrière dans leur lit. Ainsi, qu'il s'agisse de Tony dans *Scarface*<sup>4</sup> ou de Rico dans *Little Caesar*<sup>5</sup>, les films et les romans se clôturent par la chute du personnage éponyme, criblé de balles. Impressionnante est la mort de Tom dans *The Public Enemy* (William Wellman, 1931). Après l'avoir tué, ses rivaux déposent son corps devant la maison familiale. Lorsque son frère ouvre la porte, le cadavre apparaît dans l'embrasure, ligoté comme une momie, filmé en légère contre-plongée tandis que de faibles battements cardiaques se surimposent à la musique douceuse du foyer. Ce qui est ici de retour, ce n'est pas seulement le fils qu'on suppliait de revenir à la maison, c'est surtout, par l'exposition d'un corps ligoté et torturé – c'est-à-dire arrêté et châtié –, l'exemplarité de la mise à mort. Comme pour tout didactisme, la redondance est de rigueur et ne laisse aucun doute quant à la mission de ces œuvres. *Little Caesar* ou *The Public Enemy* débutent et s'achèvent par des cartons explicitant la dimension symbolique des personnages et prévenant que leur sort est celui qui attend tous les mauvais garçons. De même, dans le roman de

---

<sup>4</sup> Armitage Trail, Bloomsbury Series, Londres, 1996. On se reportera également au film réalisé par Howard Hawks (1931).

<sup>5</sup> William R Burnett : *Little Caesar*, Carroll & Graff Publishers Inc., New-York, 1986 (Ed. originale : Dial Press Inc., 1929). On se reportera également au film réalisé par Mervin LeRoy (1930).

Burnett, l'histoire de Gus Red, arrêté et pendu, effraye tellement l'un des complices de Rico qu'il passe aux aveux. Le gangster fictif reproduit la crainte que doit inspirer l'exécution publique.

Le contrôle social est-il assuré pour autant ? Rien n'est moins sûr. Cette représentation reste ambivalente. Le gangster meurt le revolver à la main, c'est-à-dire héroïquement. Ainsi, la critique a souvent vu, dans la fin de *Scarface*, un Tony qui s'éteint telle une force primitive fonçant jusqu'à ce que son énergie vitale s'épuise. L'exécution du truand est difficilement séparable de sa valorisation ; plus encore, elle met à mal la légalité elle-même. En effet, le châtement s'accomplit sans jugement, en dehors du lieu symbolique du tribunal, laissant apparaître la possibilité d'une justice sans institution. On comprend mieux pourquoi la censure a imposé à Hawks une version de *Scarface* où Tony est arrêté, jugé, puis pendu : sa mort avait au moins un cadre légal. Quand les voyous sont tués dans la rue par la police, la justice est peut-être rendue, mais la souveraineté de la loi n'est pas pour autant affirmée. Procédé classique du roman noir, l'élimination du gangster par un de ses concurrents est plus subversive encore. La fin de *The Glass Key* (1931) de Dashiell Hammett est à ce propos exemplaire. Ned se débarrasse du chef de la bande rivale en semant la discorde entre le truand et son propre garde du corps. Derrière cet apparent triomphe de la justice, il est évident que les méthodes employées bafouent la légalité. Pourtant, comment procéder autrement dans un roman où les institutions judiciaires sont soit corrompues soit impuissantes ? Car c'est bien ainsi qu'on peut comprendre la punition du voyou hors du tribunal : une carence de l'*establishment* qui apparaissait avec une évidence d'autant plus forte que la Prohibition, outre la corruption de la police, avait révélé au public l'absurdité de ses institutions juridiques.

Plus largement, l'efficacité cathartique de cette exécution est douteuse. La répétition du même schéma au cours des siècles, la large diffusion et la reproduction de ces œuvres dans la culture de masse ont banalisé la mort du criminel. On peut se souvenir de ce qu'Edgar Morin<sup>6</sup> disait à propos du fait divers et s'interroger sur l'image du truand que donnent les magazines et les romans de gare : la catharsis de ces textes – consommés à table, dans le métro, un peu partout, un peu tout le temps – n'est-elle pas digérée par le quotidien ? On serait d'autant plus tenter de répondre par l'affirmative que l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique perd de ce que Walter Benjamin a appelé son aura. Le contrôle social par la culture industrielle est remis en cause par la nature même de celle-ci. L'exécution du bandit à l'écran perd son unicité et le public ne se laisse plus impressionner par cette mort standardisée.

---

<sup>6</sup> In *L'Esprit du temps I. Névrose*, "Le revolver", Grasset, Paris, 1972.

À la fois dissuasive et contestataire, la mort du gangster est édulcorée par la culture de masse. La chute du truand ne règle rien. Il n'est pas anodin que *Little Caesar* s'achève, sans se clore, sur une interrogation : "Is it the end of Rico ?" dit le gangster mortellement touché. La fin du truand fictif ne signifie pas l'éradication de l'illégalisme et le rétablissement du droit. Elle ne fait qu'ouvrir à une normalisation par le crime.

### Le truand, garant de la norme

La crainte que le bandit doit inspirer ne se limite pas à sa mise à mort. L'inquiétude ne quitte pas le public en sortant du cinéma ou en refermant le livre. Ce qui est dangereux, ce n'est pas ce qui a été châtié ; ce qu'il faut contrôler, ce n'est ni le gangster ni l'*underworld*, mais ce qui les côtoie : le monde des honnêtes gens.

Le système pénal évoluant, l'exemplarité du supplice moyenâgeux a fait place à une norme assurée par un maillage homogène de la population. L'horrible théâtre qui doit détourner du crime est un legs de l'ancien système, mais ce n'est plus véritablement là que se jouent les relations de pouvoir et de contrôle. Désormais, il s'agit moins de punir que de prévenir et corriger tout comportement déviant. Plutôt qu'un acte délictueux, c'est l'existence d'un individu qui est jugée. Ainsi, la consommation d'alcool, le jazz ou les femmes émancipées sont associés à la figure truande. Ils ne constituent pas une faute condamnable en soi, mais ils sont, par contiguïtés, teintés de gangstérisme. Le public est mis en garde contre ces comportements, toujours susceptibles d'attirer la pègre. Car celle-ci est omniprésente. Puisque c'est la vie entière qui doit être contrôlée, le garde-fou qu'est le truand se doit d'être partout. La menace criminelle n'est plus confinée aux quartiers malfamés : "All big cities had their underworld zones and underworld joints [...]. The new underworld is here, there, everywhere" écrivait un journaliste<sup>7</sup>. Effectivement, les honnêtes gens frayent sans le savoir avec une pègre qui les attaquera au moindre écart. Les truands ne sont plus des convicts à la mine patibulaire, mais des hommes élégants pouvant se fondre dans la bonne société. Dans le roman de Clarke, Louis Beretti<sup>8</sup> déménage vers les beaux quartiers ; de même, le complice de Rico surnommé "gentleman Joe", connu pour ses bonnes manières et ses vêtements raffinés, fait des milieux aisés son terrain de chasse : "One winter in Florida, [...] Joe passed himself

---

<sup>7</sup> Jack Grey, "The New Underworld", *Outlook and Independent*, 151, 20 mars 1929, cit. in David Ruth, *Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture, 1918-1934*, University of Chicago Press, p. 28.

<sup>8</sup> Donald Henderson Clarke: *Louis Beretti*, The Vanguard Press, États-Unis, 1929

off as a count and hooked a rich widow for plenty.<sup>9</sup>” Personne n’est à l’abri du gangster et seule la prudence – c’est-à-dire le respect des normes sociales – peut préserver du mal.

L’omniprésence du bandit correspond au maillage de la population qu’exige le contrôle social moderne. Elle reflète l’homogénéisation du système de surveillance décrite par Foucault et rend acceptable aux yeux du public les contrôles quotidiens, toujours plus intrusifs, auxquels il doit se plier. Le truand est partout, il est donc normal que les institutions puissent le traquer partout. Ainsi, le personnage de *pulp* créé par Walter Gibson, *The Shadow*, apparaît comme le pendant de la figure truande : jouissant d’un don de la dissimulation qui confine à l’invisibilité et à l’ubiquité, ce justicier peut surgir de l’ombre à chaque instant pour châtier les criminels. Imparable épée de Damoclès, il conforte le public dans l’idée que le danger et la punition le guettent constamment. Les omniprésences du gangster et du justicier sont les deux faces d’une même réalité : l’omniprésence du contrôle social.

Cette représentation est relayée par la culture industrielle qui, selon Adorno et Horkheimer, opère un véritable maillage de la pensée. Le gangster est partout : la diffusion massive de cette idée renforce l’homogénéité du contrôle qu’elle véhicule. L’instrumentalisation idéologique du bandit est d’autant plus efficace qu’aucun individu ne peut échapper à cette image standardisée et reproduite à des millions d’exemplaires. Le contenu ne varie pas ; les œuvres ressassant la même idéologie deviennent partie intégrante de celle-ci et informent la vision du spectateur : “Le monde entier est contraint de passer dans le filtre de l’industrie culturelle<sup>10</sup>.” Le bandit de masse est-il si omniprésent que, même idéologiquement, le public ne peut lui échapper ?

Ce serait méconnaître l’originalité de certains auteurs, préjuger de la liberté interprétative du public et surtout oublier un impératif de la culture industrielle : la rentabilité. Au-delà de l’idéologie, c’est la quête du profit qui prime. Cette exigence permet à des discours pourtant subversifs d’être massivement diffusés pour peu que leurs auteurs soit plébiscité par le public. Un écrivain comme Hammett, qu’on peut difficilement taxer de réactionnaire, a pu jouir d’une audience nationale. Dans ses textes, ce ne sont pas seulement les institutions judiciaires qui sont mises en cause *via* le truand, mais l’ensemble des normes sociales. Une nouvelle comme *Night Shade*<sup>11</sup> joue habilement sur les préjugés du public. Ce récit en focalisation interne dissimule jusqu’à la fin l’identité du narrateur qui se voit attribuer toutes les

---

<sup>9</sup> *Little Caesar*, p. 15.

<sup>10</sup> Adorno et Horkheimer, *op. cit.*, p. 135.

<sup>11</sup> “Night Shade”, in *Mystery League Magazine*, 1<sup>er</sup> octobre 1933

caractéristiques du gangster : bagarreur, balaféré, il plaît aux femmes et a ses entrées dans les établissements louches. Un hors-la-loi ? Effectivement, mais dans le sens inattendu d'un contrevenant à la loi sociale : la dernière phrase nous apprend que le seul tort de Jack est d'être un noir qui a fait des études. Ce jeu sur les conventions du genre et les préjugés du public n'est certes pas fréquent dans notre corpus, mais il prouve que la subversion n'est pas bâillonnée par la culture de masse.

Plus largement, la culture industrielle, pour être rentable, doit se concilier le plus large public possible. Le compromis est de rigueur afin de séduire le consommateur. Il ne faut ni le heurter dans ses convictions ni l'ennuyer. Plus qu'un consensus, on peut parler d'une dépolitisation de la culture industrielle : si le discours contestataire est le plus souvent désamorcé, on n'assène pas pour autant au public une leçon de morale, trop rébarbative pour être vendeuse. D'aucuns arguent que l'instrumentalisation idéologique n'a pas disparu et que le normatif s'est fait implicite. La "propagande douce" est indéniable. Pourtant, le message est assez souple pour laisser libre l'interprétation et satisfaire un large public. La culture de masse ne fait pas front à son consommateur ; elle va dans son sens autant que faire se peut. C'est en période de crise sociale que la recherche du consensus devient déroutante car, pour contenter un public dont les valeurs communes se désagrègent, le discours se fait contradictoire *en puissance*. Les États-Unis de 1930 connurent ce qu'Émile Durkheim appelle une période d'anomie sociale. Au fossé entre le vieux Sud rural, traditionaliste, voire réactionnaire, et la jeune population urbaine plus émancipée s'ajoute la Crise de 1929 qui finit de remettre en cause le système capitaliste. À ce public divisé, la culture industrielle doit proposer un discours acceptable. Les œuvres sont d'autant plus polysémiques qu'elles doivent plaire au plus grand nombre et le trand se fait le support de discours radicalement opposés, le promoteur de valeurs émancipatrices aux accents réactionnaires. À titre d'exemple, la liberté sexuelle dont font preuve Louis Beretti ou Tony dans *Scarface* est modérée par l'étroite surveillance qu'ils exercent sur leurs sœurs. Motivé par un désir incestueux, le personnage de Hawks, amateur de folles soirées et de femmes faciles, change de ton quand il reconte Cesca au dancing : "You're gonna stay home. Understand? [...] Running around with others! Letting them hold you! Letting them look at you! Dressing up like that for fellas to see!" Sous ses aspects libérés, le gangster serait chargé de valeurs réactionnaires ? Oui, mais pas seulement. À double tranchant, certains discours conservateurs peuvent être interprétés en un sens contestataire. Ainsi, l'accès du voyou aux plus hautes classes sociales n'a pas seulement été compris comme la justification de contrôles omniprésents mais aussi comme une remise en cause de la hiérarchie sociale. Les bandits frayent avec les riches : la classe aisée est peut-



être une classe criminelle ? “Has the racketeer levelled himself up or has society levelled itself down ?” se demandait un journaliste<sup>12</sup>.

Par le jeu des interprétations, le gangster apparaît à la fois comme un gardien et un contestataire de l'ordre social. L'instrumentalisation idéologique se fait aussi par le public qui questionne, par cette figure, la loi et les normes. La fiction du truand se présente alors comme une aire d'autonomie dans laquelle le spectateur peut redéfinir les relations sociales. Comme l'explique Morin, le gangster incarne une liberté infrasociale, en deçà des lois. L'homme qui obéit en dehors des salles obscures se libère momentanément dans l'image de celui qui ose. Pourtant, cette subversion reste sans conséquence, confinée au domaine du divertissement. Le public ne se révolte pas, il s'amuse ; on lui vend une contestation à bon marché. Ce que Horkheimer et Adorno remarquaient à propos du spectateur dénié par les statistiques vaut aussi pour la condescendance avec laquelle on considère les œuvres de masse : la culture industrielle porte le public à la résignation par un éloignement de l'identification. Ce gangster libre, ce pourrait être moi, mais ce n'est pas moi car il ne s'agit que d'un divertissement sans importance. L'aire de liberté canaille ne serait qu'une cour de récréation ? La catharsis du voyou consisterait moins à inspirer crainte et pitié qu'à purger le public d'une passion nommée contestation ? En tout cas, la dévalorisation esthétique assourdit le discours contestataire. Ce processus ne concerne évidemment pas la seule figure du truand, mais une subculture qui ne semble pas valoir la peine d'être prise au sérieux. Outre le paratexte – papier bon marché, couverture aguicheuse – qu'on veut instituer en présage de la pauvreté artistique de l'œuvre, les *pulps* étaient vendus honteusement, toujours placés à l'écart des kiosques, derrière les publications présentables, les *slicks*. Cet agencement de l'espace commercial constitue l'un des premiers modes d'appréhension du texte par le lecteur et témoigne de l'estime dont on gratifiait cette littérature souterraine. L'influence de cette dévalorisation sur la réception des œuvres est difficilement mesurable. Il est néanmoins indéniable qu'un pan de notre corpus eut longtemps mauvais genre. Ainsi, la critique ne s'intéressera sérieusement aux œuvres de Hammett que lorsqu'elles seront publiées dans une édition cartonnée, plus respectable. Autrement dit, les possibles subversions du truand ne sont pas tant désamorçées par la culture industrielle elle-même que par le mépris de ses détracteurs.

L'asservissement du cinéma et de la littérature ne passe donc plus par un éclat des supplices mais par une terne banalité. Si la culture de masse se fait l'instrument du contrôle idéologique, c'est moins par l'exemplarité du déviant châtié que par les normes qu'elle

---

<sup>12</sup> Arthur B. Reeve, *The Golden Age of Crime*, 1931, in David Ruth, *op. cit.*, p. 73.

impose et la surveillance qu'elle justifie. Pourtant, les relations de pouvoir exprimées sont loin d'être univoques. Le public conserve une certaine marge d'interprétation, et ce, par le mercantilisme tant décrié de l'industrie culturelle. La crise des valeurs sociales en Amérique trouve son écho dans la réception et dans les discours ambivalents dont le gangster a fait l'objet. Se détourner de ces œuvres, loin d'opposer une résistance intellectualiste à la manipulation idéologique, ne fait que renforcer la servitude de la culture industrielle.

**Vincent Platini**