

Les Etats-Unis à l'heure du changement de paradigme : Mass Culture, 1957

Nicolas Labarre

▶ **To cite this version:**

Nicolas Labarre. Les Etats-Unis à l'heure du changement de paradigme : Mass Culture, 1957 . Recherches Anglaises et Nord Americaines, 2006, 39, pp.147-157. hal-01122636

HAL Id: hal-01122636
https://hal.science/hal-01122636

Submitted on 4 Mar 2015

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.

« Les Etats-Unis à l'heure du changement de paradigme: *Mass Culture*, 1957 »
Publié dans *RANAM* n°39 (2006), p. 147-57

Les Etats-Unis à l'heure du changement de paradigme: *Mass Culture*, 1957

Nicolas Labarre

La distinction entre culture savante et culture populaire est-elle toujours d'actualité aux Etats-Unis ? Il n'est certes pas difficile de relever des références contemporaines à cette idée de hiérarchie culturelle. En mars 2005, une critique parue dans le *New York Times* du film coréen *Old Boy*, de Park Chanwook, comportait cette remarque : "il n'est pas surprenant que le plus cercle d'amateurs de M. Park se recrute surtout parmi ces aficionados des films cultes, pour lesquels les distinctions entre le grand art et l'art trivial (*high art et low art*) sont inconnues, ignorées et certainement malvenues". Il ne s'agit pas là d'un article de Pauline Kael dans les années 60, mais d'un texte sans intention polémique particulière, dans lequel persiste pourtant une distinction entre culture haute et culture basse, entre culture populaire et culture savante sous une forme que n'aurait pas renié H.L. Mencken il y a presque un siècle. Pourtant, cette idée d'un champ culturel scindé entre la culture de l'élite et la culture du peuple, ici recomposées derrière les bannières respective de Pasolini et de Tarantino, semble être devenue l'exception plus que la règle. L'importation des Cultural Studies britanniques ou l'intérêt avoué des intellectuels pour les mass média à partir des années 60 ont coïncidé entre autres avec le mouvement pop pour marginaliser ce modèle et ses défenseurs. Cependant, les explications environnementales ne suffisent pas à expliquer une telle évolution dans la conception de la culture aux Etats-Unis. Si ces facteurs extérieurs ont indéniablement joué un rôle, une évolution était amorcée dès la fin des années 50, au sein même du débat culturel, évolution qui allait aboutir au changement de paradigme, à la conception réunifiée du champ culturel.

Depuis le début du XX^{e} siècle, le discours intellectuel dominant aux Etats-Unis a dénoncé successivement la culture bourgeoise distinguée, la "genteel society" attaquée jusqu'à la première guerre mondiale, la "culture prolétarienne" des années 30 puis la "culture de masse" dans les années

40 et 50. Dans tous ces cas, une culture haute a été invoquée comme remède aux dangers du moment, idéal stable en conflit avec un ennemi protéiforme : intellectuels "highbrow" contre une culture successivement "middlebrow", "lowbrow" puis de nouveau "middelbrow". Bien entendu, tous les intellectuels ne peuvent être identifiés avec la culture savante : le journaliste Gilbert Seldes, éditeur de *The Dial*, dans lequel paraissait notamment T.S. Eliot, publie ainsi en 1924 une défense des arts populaires qui connaîtra un immense succès de librairie. De même, la littérature engagée d'inspiration communiste se positionne dans les années 30 contre cette idée d'une avant-garde coupée du grand public. Pourtant, dans tous ces cas, il ne s'agit pas tant de nier l'opposition entre une culture haute et une culture basse, ou populaire, que de se situer d'un côté ou de l'autre de la ligne de démarcation.

A partir des années 40, ce débat devient particulièrement visible, lorsque l'intelligentsia de la côte Est en fait un thème récurrent dans des publications comme *Partisan Review*, *Commentary* ou *Politics*. L'adversaire est cette fois désigné sous le nom de "culture de masse" : une culture du plus grand nombre, franchissant les barrières de classes, produite mécaniquement pour être utilisée comme instrument de domination politique. Il a souvent été écrit depuis que les termes de ce débat avaient été influencés par les théories de l'Ecole de Francfort, dont les membres résidaient alors aux Etats-Unis. Il existe bien entendu des connections entre les intellectuels new-yorkais et l'Ecole de Francfort, mais il faut souligner le débat sur la culture de masse est apparu indépendamment dans la vie intellectuelle aux Etats-Unis, avant de s'enrichir des conclusions de la sociologie Allemande. Le texte le plus important d'Adorno et Horkheimer sur le sujet, le chapitre consacré aux "industries culturelles" dans *La Dialectique de la Raison*, ne sera d'ailleurs traduit en anglais qu'en 1967. Ainsi, lorsque Dwight Macdonald publie "A Theory of Popular Culture" en 1944, un des points de départ possibles du débat sur la culture de masse, il n'a très certainement pas lu les quelques articles des membres de l'Ecole de Francfort disponibles en anglais. Lorsqu'il les cite pour la première fois, dux ans plus tard, le débat est déjà lancé. Dwight Macdonald sa cette théorie de la culture populaire en 1953 pour la mettre à jour, en introduisant un changement de taille : il s'agit désormais d'une théorie

de la culture de masse, "a theory of mass culture", et non plus de la culture populaire. Le débat a donc trouvé à cette date sa forme définitive, mais aussi son texte clé.

L'article vaut essentiellement pour son syncrétisme: conservant la structure générale de la version précédente, Macdonald y inclut la plupart des contributions importantes au débat publiées ou découvertes dans l'intervalle. Cette "théorie de la culture de masse" constitue en réalité une exploration méthodique des dangers qui menacent la culture haute à l'époque des communications de masse. Pour Macdonald, la culture de masse est à la fois une réalité esthétique et une organisation économique : il ne s'agit pas pour autant d'une approche marxiste classique dans laquelle la superstructure (la culture) est déterminée par la base (l'économie), puisque pour Macdonald, esthétique et économie se confondent en un seul phénomène. La culture est "de masse" parce qu'elle touche le plus grand nombre, mais aussi parce qu'elle imite les modes de productions industriels et transforme l'artiste en un ouvrier chargé de générer une suite de produits standardisés. En traitant les adultes comme des enfants, en offrant l'illusion de la diversité, elle monopolise l'espace public en ne laissant aucune place aux œuvres plus ambitieuses, au grand art. Les produits culturels de masse constituent également une menace esthétique pour l'avant-garde, puisqu'ils nourrissent de culture haute et la dévorent, comme une chenille avale la feuille sur laquelle elle se tient. Même l'avant-garde se transforme rapidement en académisme, quand elle n'est pas récupérée sous une forme diluée et réduite à un maniérisme, à un style.

Il est donc question ici de définir la culture de masse, mais surtout de la définir par ce qu'elle n'est pas : elle ignore l'artiste individuel, elle n'exige pas d'effort de compréhension particulier, elle n'a pas de style propre, elle est un lieu d'échange entre des groupes sociaux distincts. La culture de masse, c'est l'autre, c'est l'anti-culture, c'est l'ennemi. Dès lors, l'opposition peut être ramené à des termes simples : la culture haute, le grand art, est définie par sa permanence, une culture durable, inscrite dans les manuels. L'ennemi, lui, est changeant, investissant même dès leur invention les nouveaux média, cinéma, radio, comic books puis télévision. Ce caractère protéiforme, qui permet

de dénoncer par avance toutes les manifestations de l'adversaire, n'est possible que parce que cet adversaire est défini en creux, en négation systématique de l'idéal qu'est la culture haute.

Le texte de Macdonald est une étape importante du débat, et cette importance sera confirmée quatre ans après sa parution, en 1957, lorsqu'il deviendra le coeur d'un recueil sobrement intitulé *Mass Culture*. Le recueil comporte cinquante et un textes au total, s'articulés autour d'une partie théorique pertinemment intitulée "Perspectives of Mass Culture", allant de Tocqueville à Gilbert Seldes en passant pas Greenberg, par le sociologue Leo Lowenthal (membre de l'Ecole de Francfort) et bien entendu par Dwight Macdonald lui-même. De fait, chacun des auteurs rassemblés dans cette partie sans exception, est cité à un titre ou à un autre dans sa théorie de la culture de masse !

L'ambition des deux éditeurs, Bernard Rosenberg, universitaire spécialiste de Veblen et collaborateur régulier de *Dissent*, et David Manning White, chercheur en sciences de la communication, est de composer un manuel de ce qu'ils décrivent eux-mêmes comme un phénomène nouveau et omniprésent. Leur recueil s'inspire du très sérieux *Mass Communications*, de Wilbur Schramm, publié en 1949, qui était rapidement devenu une référence pour les universitaires ; plusieurs articles de *Mass Communications* seront d'ailleurs repris à l'identique dans *Mass Culture*. Au cœur de la démarche, il y a donc cette idée saisissante que la culture de masse est un sujet aussi légitime et méritant un traitement aussi rigoureux que les communications de masse au sens large ! Or, la notion de culture de masse contient inévitablement, dans son acception de l'époque, l'idée d'un champ culturel scindé en deux. Cette scission est donc érigée en donnée factuelle, en point de départ de la discussion, et la lecture des critiques de l'époque révèle que ce parti pris n'est pas considéré comme problématique. Mieux encore, *Mass Culture* sera choisi par le Marlboro Book Club, pour connaître une diffusion massive, et passera par huit éditions successives en sept ans, avant de connaître une édition de poche, la dernière, en 1964.

Paradoxalement, en dépit de ce consensus, le recueil se présente dès son introduction comme le site d'un débat contradictoire. Son ou plutôt ses introductions, puisque chacun des éditeurs expose

en ouverture du recueil son point de vue sur le sujet. Bernard Rosenberg déplore ainsi que l'homme soit privé des moyens de s'accomplir intellectuellement, alors que l'avènement de société post-industrielle va le libérer du travail physique. De son côté, David Manning White critique les cassandres qui refusent de voir le potentiel des média de masse, et dénonce le mythe d'un âge d'or préindustriel de la culture, en soulignant que celle-ci était par le passé réservée à une infime minorité de la population. Il montre également que les formes culturelles établies, livres, théâtre, musique classique, ne se sont jamais si bien portées quantitativement aux Etats-Unis. Selon lui, les média de masse ne menacent pas la culture haute, mais peuvent au contraire aider à leur développement : une série télévisée comme *I Love Lucy* peut cohabiter avec *Richard III* en offrant à la pièce de Shakespeare une audience supérieure à n'importe quelle représentation théâtrale. Cette idée de cohabitation est pourtant la limite de sa démonstration : il n'est pas question pour l'auteur de suggérer qu'une série écrite pour la télévision puisse être comparée sur un plan qualitatif à une pièce de Shakespeare. Contrairement à Macdonald, David Manning White, en spécialiste des communications, ne confond pas l'esthétique de la culture de masse et les modes de diffusion qu'elle emprunte; il accepte pourtant sans réticence la distinction entre le grand art et une culture de masse, qu'il décrit comme accessible et de qualité inférieure. Les deux introductions s'accordent donc sur la modélisation du champ culturel comme un ensemble scindé, mais diffèrent sur l'évaluation des effets de cette scission : pour White, la culture de masse est inoffensive, pour Rosenberg, elle est une menace pour le grand art, qu'elle imite et tente de remplacer. Ce dernier sort d'ailleurs, nettement vainqueur du duel rhétorique entre les deux introductions. Là où il dresse le portrait de l'homme post-moderne ou cite le philosophe Raphael Cohen, White évoque un officier nazi amateur de musique classique et d'abats jours en peau humaine, ou utilise une citation erronée en ouverture. Se posant en défenseur d'une position minoritaire, White recherche l'effet, là où Rosenberg tente une démonstration plus complexe et finalement plus efficace. En plus d'un accord sur le modèle, cette double introduction met donc en place un biais très critique envers la culture de masse, qui se confirmera dans le reste du recueil.

Le débat sur la culture de masse a été surnommé le "Grand Débat" ("*the Great Debate"*), et *Mass Culture* ne représente qu'un épisode spécifique d'une discussion s'étendant sur plus de quinze ans, sur de multiples supports. Pourquoi alors se focaliser sur le recueil, plutôt que sur n'importe lequel des autres sites du débat, comme par exemple *Dissent*, la revue dirigée Irving Howe, qui a accordé une place conséquente aux discussions sur le sujet ? La première raison est que le recueil constitue un champ de bataille permettant à des opinions très divergentes d'êtres confrontées en quelques pages. La stratégie des éditeurs a consisté à créer des dialogues entre les textes, en juxtaposant des articles contradictoires, se citant souvent mutuellement : on voit ainsi se dessiner un véritable débat, là où les revues avaient pour la plupart une ligne éditoriale minimisant les positions contradictoires. Bien sûr, il peut sembler exagéré de parler d'un "véritable débat" à propos de positions séparées par des divergences somme toutes minime, puisque encadrées dans un modèle unique du champ culturel, qui détermine un ensemble très limité de positionnements possibles. La multiplication des textes a cependant le mérite de mettre en lumière les nuances dans les positions de chacun, les écarts les plus subtils par rapport à une norme théorique, que la répétition rend perceptible.

Mass culture a aussi cette particularité d'être simultanément un recueil, dont la fonction est de dresser un bilan, mais aussi le site de nouveaux développements du débats, puisque plus du cinquième des articles datent de l'année de publication ou ont été écrits directement pour l'ouvrage. Plus généralement, plus de la moitié des articles sont postérieurs à 1953 ! La publication du recueil entraînera d'ailleurs une série de réactions critiques, dont deux au moins ont intégré le canon du débat sur la culture de masse, "Daydreams and Nightmares" du sociologue Edward Shils et "Pop Culture, Kitsch Criticism" du critique d'art Harold Rosenberg. Le premier reproche au recueil son pessimisme quand le second y voit une alliance objective avec la culture commerciale, mais ce qui importe ici est que ces critiques perçoivent bien que le recueil ne se contente pas de récapituler le débat, il y ajoute sa propre contribution. On imagine aisément que ce double objectif est intenable dans certains cas limites, que la volonté récapitulative doit se heurter à la démarche assertive. C'est

précisément cette incertitude qui fait le prix du recueil, puisqu'elle crée des interstices dans lesquels se glissent les textes les plus novateurs. C'est dans ses failles que l'on peut lire, dès 1957, l'annonce changement de paradigme à venir, et la remise en cause du modèle de champ culturel qui pourtant est établi en norme explicite du recueil

Cette norme, mise en place dans l'introduction, est maintenue active tout au long du recueil. Ainsi, la sélection des passages à reproduite lorsque les textes sont trop longs pour être repris dans leur intégralité donne lieu à des coupes qui n'ont rien d'anecdotiques. Un célèbre extrait de Tocqueville déplorant la culture des pays démocratiques est ainsi privé du passage dans lequel l'auteur découvre un exemplaire de Shakespeare dans une cabane isolée. Dans l'original, la découverte lui fait conclure que le "génie littéraire de la Grande Bretagne darde encore ses rayons dans le nouveau monde", et suggère une cohabitation entre différentes cultures peu compatibles avec les thèses du recueil. A quelques pages de là, "Avant-Garde and Kitsch", de Clement Greenberg, se trouve amputé de sa dernière partie, qui lie esthétique et politique, ainsi que de quelques notes dans lesquelles l'auteur s'interroge sur la validité de la notion de culture traditionnelle ("folk culture"). Le texte, se trouve donc réduit à son contenu esthétique, et une nuance qui affaiblit quelque peu la théorie de Macdonald est opportunément omise. Ces élisions sont d'autant plus efficaces que rien ne vient les signaler dans le texte reproduit. Tout indique aussi qu'il s'agit d'un remodelage conscient des textes affectés, puisque ces coupes ne sont pas motivées par une simple économie de place : le recueil comporte des articles plus longs que ne le serait "Avant-garde and Kitsch" dans son intégralité. Complétant ce travail éditorial, chaque partie du recueil est précédée d'une courte introduction, au cours de laquelle les éditeurs présentent les textes avec quelques distorsions : un traitement critique jusqu'à la caricature de Hollywood y est qualifié de travail "sévèrement honnête", une critique des pièces présentées sur Broadway en 1952 est présentée comme un commentaire de portée générale sur la culture de masse, etc.

Enfin, la sélection des textes est supposée faire alterner les points de vue des défenseurs et des critiques de la culture de masse, mais de l'aveu des éditeurs eux-mêmes, les pessimistes se sont

avérés nettement plus nombreux que les optimistes, et le déséquilibre est inévitable. On se trouve de fait face à une alternance de textes critiques et de d'articles "neutres". Ceux-là sont le plus souvent le résultat d'enquêtes sociologiques ou d'analyses textuelles sur des aspects précis des média de masse; les résultats obtenus sont alors quantitatifs, et leur éventuelle analyse reste superficielle puisqu'elle refuse délibérément de s'inscrire dans une théorie globale du champ culturel. L'enjeu de la discussion est alors déplacé, puisqu'on voit alterner des discours philosophiques ou littéraires critiquant la culture de masse et des approches positivistes pour lesquelles les concepts généralisants sont suspects.

Sans surprise, ce dialogue-là ne produit que peu de résultat probant, d'autant que *Mass Culture* propose pour chaque camp des textes brillants et d'autres à peu près indéfendables : tout est donc réuni pour faire du recueil une entreprise intellectuelle verrouillée. La théorie de Macdonald domine les sections théoriques qui ouvrent et concluent l'ouvrage, et les contributions d'Adorno, d'Irving Howe ou de Gilbert Seldes se lisent comme des variations sur un thème unique. Entre ces deux grandes sections s'étendent trois cent pages d'articles illustratifs, traitant du cinéma, de la télévision (un peu) ou de la littérature. Cette partie est d'une lecture d'autant plus difficile qu'on y retrouve les textes les plus faibles, telle cette étude sérieuse jusqu'à l'absurde des jeux de carte comme culture de masse, mais également la plupart des articles quantitatifs, faisant souvent primer la présentation de données sur leur analyse. L'enjeu théorique de ces cas d'étude est donc en apparence réduit, même si certains sont le fait d'auteurs prestigieux, et la lecture des critiques confirme que ce sont les sections théoriques qui ont retenu l'attention, qui ont entretenu le débat. Les éditeurs étaient sans doute conscients du caractère disparate et parfois anecdotique de cette compilation, et il n'est pas surprenant que le contrôle exercé sur la conformité des textes proposés avec la norme théorique du recueil se soit quelque peu relâché pour ces sections centrales. Ce relâchement explique la présence dans ces trois cent pages des articles les plus originaux du recueil, ceux dans lequel sont perceptibles les évolutions ultérieures du débat et non sa forme canonique de 1957.

Le premier indice de ce changement est à chercher dans l'évolution de l'opposition "highbrow"/"lowbrow", mise en place à l'origine en 1915 par le romancier et essayiste Van Wyck Brooks. L'auteur constatait que la vie américaine était scindée entre deux extrêmes irréconciliables et aussi peu désirables l'un que l'autre : l'idéal puritain stérile de Johnathan Edwards contre le matérialisme de Benjamin Franklin. Pour Van Wyck Brooks, rien n'existait aux Etats-Unis entre ces deux "attitudes mentales", aucune position intermédiaire. L'opposition sera comprise comme une scission entre les intellectuels et le peuple, faisant du coupe highbrow/lowbrow un raccourci commode pour résumer le modèle classique d'une culture scindée. L'expression connaît une fortune nouvelle en 1949, lorsque le journaliste Russel Lyne se l''approprie, pour des articles dans *Harper's* puis dans *Life*. Il va complexifier le modèle, en lui ajoutant deux niveaux intermédiaires : upper-middlebrow et lower-middlebrow. Les articles ne se présentaient pas comme des études sociologiques, mais comme une typologie empirique, agrémentée de multiples exemples. L'historien Michael Kammen a bien montré comment ces deux articles ont retenu l'attention du grand public, devenant des sujets de conversation fréquents, jusqu'à faire entrer le tryptique highbrow-lowbrow-middlebrow dans le langage courants. Logiquement, *Mass Culture* contient quelques articles y ayant recours, dont les auteurs manifestent plus ou moins d'embarras vis-à-vis de la simplicité de cette typologie.

Cette adoption peut paraître anecdotique, une simple concession à une approche populaire de la question culturelle, mais le passage de deux à quatre niveaux culturels est plus qu'un simple effet de multiplication. Un modèle bipolaire a pour fonction l'identification et l'autodéfinition de celui qui y adhère : il opère une distinction entre le soi et l'autre, en niant implicitement toute possibilité de réconciliation. Cet absolutisme disparaît dès l'introduction d'un troisième terme, puisque le champ décrit est alors perçu dans sa continuité. La scission n'est pas effacée, mais elle perd de sa rigidité, puisqu'il devient possible d'aboutir à un moyen terme, à une position de compromis. En scindant encore encore le "middlebrow", la catégorie dans laquelle son lectorat devait se reconnaître, Lynes ne fait que souligner cette continuité du champ culturel : le haut et le bas ne sont plus d'essence

différente, ils sont reliés par des étapes intermédiaires dont on pourrait multiplier arbitrairement le nombre. Cette remise en cause du système bipolaire n'a lieu, comme prévu, que dans ces sections techniques du milieu de l'ouvrage, et encore ne s'agit-il que de cas isolés puisque la typologie n'est utilisée que dans trois articles. L'un de ces textes est d'ailleurs signé par Herbert J. Gans, alors jeune sociologue, qui écrira un des derniers ouvrages importants sur la culture de masse, *Popular Culture and High Culture, an Analysis and Evaluation of Taste*, lequel repose entièrement sur cette notion de niveaux culturels. A l'époque, il est cependant un des contributeurs les moins réputés du volume, ce qui minimise l'importance de sa transgression théorique : c'est parce que le texte reste à tout point de vue marginale qu'il peut contourner l'hégémonie de la norme intellectuelle du recueil. L'importance de cette remise en cause de la dichotomie de Van Wyck Brooks, est attestée par ailleurs par une déclaration de Daniel Bell, qui annonce lui aussi l'année de la parution de *Mass Culture*, que le couple higbrow/lowbrow est obsolète. Selon lui, le champ culturel est désormais dominé par une Amérique moyenne, jouant à être cultivée ou grossière, sans devenir l'un ou l'autre.

C'est cependant en s'intéressant à la question de la réception des produits culturels que certains des textes du recueil ébranlent le plus violemment le socle théorique sur lequel repose l'idée de culture de masse. Un des fondements de la distinction entre grand art et art trivial est en effet la différence dans l'attitude supposée de leur public respectif : l'un choisit, distingue et critique, quand l'autre accepte sans discernement et sans recul. La médiocrité des produits culturels de masse est expliquée par la passivité de consommateurs acceptant sans état d'âme une culture prédigérée et imposée d'en haut. Aucun des critiques de la culture de masse ne prétend qu'il s'agisse là d'une description exacte du comportement de l'audience, mais ils l'utilisent comme un idéal-type, une simplification fonctionnelle et raisonnablement précise. En 1957, les travaux en science sociale ont de leur côté depuis longtemps mené des études sur le public, et bon nombre de ces travaux ont été effectués pour le compte de responsables des média de masse souhaitaient connaître leur audience. Néanmoins, les résultats obtenus par cette approche positiviste des sciences sociales sont le plus souvent rejetés par les critiques culturels des années 50, voyant dans l'approche objective un

traitement anti-humaniste de la culture : la séparation houleuse entre Paul Lazarsfeld et Theodor Adorno, un temps associés pour un projet de recherche, reste l'exemple le plus connu de cette incompatibilité.

Pourtant, *Mass Culture* contient un texte, écrit pour le recueil, dénué de finalité commerciale, et donc a priori acceptable même pour les plus intransigeants critiques, qui frappe le lecteur contemporain par sa brièveté et sa densité. Kurt Lang, jeune universitaire, y décrit l'audience des émissions de télévision à partir d'une étude sur cinq cent familles. Ses conclusions ? Il n'existe pas de niveau culturel déterminant des goûts homogènes. L'audience d'une émission ne dépend pas de sa capacité à satisfaire un plus petit dénominateur commun puisque c'est au contraire par sa richesse qu'elle captera un large public, chaque sous-groupe s'attachant à une caractéristique particulière. Impossible au vu de ces résultats de maintenir l'existence de champs culturels distincts et cloisonnés, puisqu'on se trouve en présence d'un public composés d'agrégats fluides et non de grandes masses homogènes. Le texte n'est Pourtant mentionné dans aucune des critiques du recueil parues à l'époque, sinon celle de Lang lui-même pour le *Public Opinion Quarterly*. De fait, il n'occupe que quatre pages, agrémentées d'un schéma abscons, dans une section sur la télévision étrangement courte, isolée au beau milieu du recueil.

Deux articles plus remarqués et signés d'auteurs plus fameux vont dans le même sens, et ils sont tous deux également isolés dans les sections techniques : l'un est signé du critique Robert Warshow, l'autre du sociologue David Riesman. Parmi les nombreux textes de ce dernier sur la question culturelle, c'est un des plus neutres qui a été intégré dans le recueil : une analyse des réactions du public face à la culture populaire, qui cite Adorno et le concept de culture de masse, pour ce qui devrait n'être qu'une mise en pratique des théories exposées ailleurs dans le recueil. La conclusion de l'article mérite cependant d'être mentionnée : Riesman y évoque la " diversité des usages" faits de la musique populaire, et en particulier l'existence d'un sous-groupe de connaisseurs, opérant des distinctions nettes et refusant tout relativisme culturel. Le critique culturel dispensateur de jugement tranchés et refusant la compromission a donc son double parmi les amateurs de culture

de masse ! Robert Warshow s'interroge pour sa part sur les comic books que lit son fils Paul. Paul est un garçon intelligent, opérant manifestement des distinctions entre les différents illustrés à sa disposition, et pire encore : ses goûts sont suffisamment précis pour obliger Warshow à reconnaître la qualité de la sélection. Concluant son article, celui-ci est contraint de renoncer à une présentation objective de sa méfiance envers les comic books: comment critiquer en bloc une forme culturelle qui lui procure un plaisir certain? Suivant le philosophe pragmatiste John Dewey, Warshow juge l'art à l'aune des expériences qu'il procure, et doit donc admettre que si les comic books créent chez lui, intellectuel, adulte et cultivé, "une sorte de plaisir irrité", ils méritent sa considération. Si Warshow défend finalement Poe contre les *Contes de la Crypte*, c'est parce qu'il a comparé les deux œuvres, non parce que la seconde appartient à un domaine culturel *a priori* inférieur. Le critique poursuit son travail de distinction, mais dans un champ culturel réunifié. Rétrospectivement, l'importance de ce renoncement est saisissante. Dans *Mass Culture*, pourtant, l'introduction de la section présente le texte comme une simple évaluation des effets de la lecture des comic books sur les enfants, en ignorant ses implications théoriques !

Ces déviations peuvent paraître minimes, mais il faut rappeler qu'elles ont lieu dans un recueil verrouillé théoriquement. *Mass Culture* donne à lire la part la mieux établie, la plus cohérente, du débat culturel, mais l'ampleur même du volume interdit finalement l'imposition uniforme d'une norme théorique. L'idée de culture de masse et avec elle celle d'un champ culturel divisé en deux blocs distincts se fissure de l'intérieur, remise en cause par des articles supposées anecdotiques, marginaux ou simplement inoffensifs sur un plan théorique. La même année, en Grande--Bretagne, Richard Hoggart publie *The Uses of Literacy :* le concept de culture de masse y est utilisé, les hiérarchies culturelles ne sont pas remises en causes, mais Hoggart introduit la notion de résistance, d'adaptation, et donne une image singulièrement active de cette "masse" supposée amorphe. L'idée de culture de masse est là encore réexaminée de l'intérieur. En 1957, les éléments sont donc déjà en place qui mèneront au culturalisme, au *Journal of Popular Culture* et à la popularité de Susan Sontag. Dès 1960, un éditorial de *Cosmopolitan* pourra citer avec dédain l'introduction de

Rosenberg au recueil, en affirmant que les lecteurs du magazine sont eux aussi cultivés, et en rejetant les jugements condescendants des intellectuels. Il faudra attendre 1964 pour que paraisse la dernière édition de *Mass Culture*, mais dès sa parution que l'ouvrage représente à la fois l'aboutissement et le dernier manifeste d'une conception stricte des hiérarchies culturelles.

La réactivation ultérieure de la notion de culture de masse se fera dans des conditions très différentes : l'accent sera mis sur ses implications politiques ou esthétiques. La division culturelle ne sera plus un postulat soustrait à la discussion, mais bien l'expression de la subjectivité du critique. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre cette citation du New York Times citée en introduction : une provocation volontaire par un retour à un absolutisme esthétique passé de mode presque cinquante ans auparavant, une revendication caricaturale du droit du critique à établir des hiérarchies culturelles.

***

Bibliographie

ADORNO T.W. et HORKHEIMER M. (1944): *La Dialectique de la raison*, Gallimard, Paris (1974, trad. Eliane Kaufholz), 282 p.

DARGIS M. (2005): "The Violence (and the Seafood) Is More Than Raw", *The New York Times*, 25 mars 2005, edition électronique, http://www.nytimes.com/2005/03/25/movies/25boy.html

GANS H.J. (1974): *Popular Culture and High Culture, an Analysis and Evaluation of Taste,* Basic Books, New York, 179 p.

HOGGART R. (1957): *The Uses of Literacy*, Pelican Books, London (1958), 384 p.

KAMMEN M. (2000): *American Culture American Tastes*, Alfred A. Knopf, New York, 320 p.

LANG K. (1957): "Review: Mass Culture", *Public Opinion Quarterly* v.22, Chicago University Press, Chicago, p. 557-558

LYNES R. (1949): "Higbrow, Lowbrow, Middlebrow", *Confessions of a Dilettante*, Harper and Row, New York (1966), 243 p.

MACDONALD D. (1944): "A Theory of Popular Culture", *Politics* v.1 n°1, Politics Pub Co., New York, p.20-23

ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957): *Mass Culture, the Popular Arts in America*, The Free Press, Glencoe, 561 p.

GREENBERG C. (1939): "Avant-Garde and Kitsch", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

LANG K. (1957): "Mass Appeal and Minority Taste", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

MACDONALD D. (1953): "A Theory of Mass Culture", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

RIESMAN D. (1950): "Listening to Popular Music", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

TOCQUEVILLE A. (1835): "In What Spirits the Americans Cultivate the Arts", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

WARSHOW R. (1954): "Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham", dans ROSENBERG B. et WHITE D.M. [eds] (1957)

SCHRAMM W [ed.] (1949): *Mass Communications,* University of Illinois Press, Urbana, 552 p.

SHILS R. (1958): "Daydreams and Nightmares, Reflections on the Criticism of Mass Culture", *Sewanee Review* vol. 65 n°4, Sewanee, p. 587-608

ROSENBERG H. (1957): "Pop Culture, Kitsch Criticism", *Commentary*, vol. 13, winter 1957, American Jewish Committee, New York

VAN WYCK BROOKS E. (1915), *America's Coming of Age*, B.W. Huebsch, New York, 183 p.

Abstract (F)
Le recueil *Mass Culture, The Popular Arts in America* (1957), édité par Bernard Rosenberg et David Manning White constitue simultanément l'aboutissement et le meilleur résumé du débat sur la culture de masse aux Etats-Unis. Le champ culturel y est modélisé de façon binaire, en opposant la culture savante à une culture de masse, définie par l'inversion des caractéristiques de la précédente. En quelques années à peine, cette conception est cependant abandonnée au profit d'une approche éclectique, pour laquelle *Playboy* est un sujet d'étude aussi légitimes que T.S. Eliot. Si l'explications et la date de ce changement de paradigme restent mal connus, l'étude de certains articles marginalisés dans *Mass Culture* suggère que dès 1957, le débat s'apprête à changer de forme.

Abstract (E)
Mass Culture, the Popular Arts in America, a reader co-edited by Bernard Rosenberg and David Manning White, is at the same time the crowning achievement and the best available summary of the mass culture debate in the United States. The volume offers a binary conception of the cultural field, contrasting high culture with its opposite, a mass-produced and mass consumed culture. However, this model quickly became obsolete and was replaced by a more eclectic approach, in which *Playboy* was a legitimate a subject of study as T.S. Eliot. The explanation and the exact moment of this paradigm shift have not yet been satisfactorily determined, but a study of some of the marginalised articles in *Mass Culture* suggests that the shape of the debate was changing as soon as 1957.